Marco Cursi

Le forme del libro

Dalla tavoletta cerata all'e-book

il Mulino

Le vie della civiltà

Il volume ripercorre la storia delle principali forme librarie dall'antichità romana fino a oggi attraverso le innovazioni che si sono succedute nei supporti (legno, papiro, membrana, carta), nelle tipologie (tabula, rotolo, codice, libro a stampa), nelle figure professionali impegnate nella produzione (copista, miniatore, compositore, tipografo), nelle pratiche di elaborazione, ricezione e circolazione del testo presso il pubblico dei lettori. La rivoluzione digitale e l'avvento dell'e-book hanno scisso il binomio finora indivisibile tra il piano del testo e quello del libro, rendendo possibile la realizzazione dell'antico sogno di una biblioteca universale capace di contenere l'intero patrimonio scritto dell'umanità.

Marco Cursi insegna Codicologia nella Sapienza - Università di Roma. Tra i suoi libri ricordiamo «Il Decameron. Scritture, scriventi, lettori» (2007) e «La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio» (2013), entrambi pubblicati da Viella.

Cover design: Miguel Sal & C

ISBN 978-88-15-26517-3

Società editrice il Mulino

a Monica

Marco Cursi

Le forme del libro

Dalla tavoletta cerata all'e-book

Società editrice il Mulino

I lettori che desiderano informarsi sui libri e sull'insieme delle attività della Società editrice il Mulino possono consultare il sito Internet: **www.mulino.it**

ISBN 978-88-15-26517-3

Copyright © 2016 by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo – elettronico, meccanico, reprografico, digitale – se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore. Per altre informazioni si veda il sito **www.mulino.it/edizioni/fotocopie**

Indice

Premessa p. 7

I. La *tabula* 11

1. Roma in età classica: una società altamente alfabetizzata? 11
2. Il supporto: materiali e superfici scrittorie 17
3. Le tipologie librarie: dittici, trittici, polittici, libri «a soffietto» 21
4. Le forme del libro: aspetti grafico-visuali 29
5. Produzione e diffusione: i libri lignei degli *anaglypha* di Traiano 36
6. Pratiche di lettura: scrivere, riscrivere e leggere alla scuola del *ludimagister* 40

II. Il rotolo 47

1. Dalla Grecia a Roma 47
2. Il supporto: il papiro, tecniche di fabbricazione 52
3. La tipologia libraria: il *volumen* 58
4. Il lavoro dello scriba: strumenti, posizione, ergonomia 65
5. Le forme del libro: aspetti grafico-visuali 70
6. Produzione e diffusione: dall'elaborazione alla pubblicazione 78
7. Pratiche di lettura: svolgere e avvolgere 89

III. Il codice 97

1. L'affermazione di un nuovo modello di libro: vantaggi, funzioni, significati simbolici 97
2. Il supporto: la membrana e la carta, tecniche di fabbricazione 108

3. La tipologia libraria: il *codex* p. 116
4. Il lavoro dello scriba: *status* sociale, strumenti, posizione, tempi 123
5. Le forme del libro: aspetti grafico-visuali 131
6. Produzione e diffusione: il libro d'autore; copiare «per passione», copiare «a prezzo» 143
7. Pratiche di lettura: sfogliare e postillare 155

IV. Il libro a stampa 161

1. Dai primi esperimenti all'*ars scribendi artificialiter* 161
2. Il supporto: carte da stampa, membrane e inchiostri 168
3. La tipologia libraria: i caratteri mobili 174
4. Una nuova modalità produttiva: nell'officina tipografica 178
5. Le forme del libro: aspetti grafico-visuali 185
6. Produzione e diffusione: dalla bottega di cartoleria all'impresa commerciale 201
7. Pratiche di lettura: la nascita di un nuovo pubblico 205

V. Il tablet 213

1. La diffusione del libro elettronico 213
2. Il supporto: plastiche e schermi 218
3. Le tipologie librarie: il *Kindle* e l'*iPad* 221
4. Le forme del libro: aspetti grafico-visuali 227
5. Produzione e diffusione: immigrati digitali vs nativi digitali 233
6. Pratiche di lettura: tra Petrarca e Facebook 238

Riferimenti bibliografici 245

Indice dei nomi 271

Indice delle cose notevoli 279

Premessa

Forse non ci sono giorni della nostra adolescenza vissuti con altrettanta pienezza di quelli che abbiamo creduto di trascorrere senza averli vissuti, quelli passati in compagnia del libro prediletto. Tutto ciò che li riempiva agli occhi degli altri [...] di cui la lettura avrebbe dovuto impedirci di percepire altro che l'inopportunità, imprimeva invece in noi un ricordo talmente dolce (talmente più prezioso, secondo il nostro attuale giudizio, di quello che allora leggevamo con tanto amore) che ancora oggi, se ci capitano tra le mani i libri di un tempo, li sfogliamo come fossero gli unici calendari conservati dei giorni passati e ci aspettiamo di vedere, riflessi sulle loro pagine, le case e gli stagni che non esistono più[1].

Così il trentacinquenne Marcel Proust ricordava le sue prime, intense, esperienze di lettura, vissute negli anni lontani della giovinezza; al contrario, cinque secoli prima, Francesco Petrarca scriveva all'amico Zanobi da Strada, mettendolo in guardia dagli effetti deleteri che una lettura spiacevole, quella dei *Dictamina* di Berardo Caracciolo da Napoli, aveva avuto sul suo cervello e sul suo stomaco:

quasi avessi bevuto un bicchiere di disgustoso farmaco, a lungo quel sapore mi restò attaccato alla bocca e qualsiasi cosa, per quanto dolce e saporita, assumessi in seguito mi appariva amara [...], finché col sonno non di una notte sola dimenticai quel disgusto e digerii quell'amaro [...]. Non ogni arte è bella per tutti. L'avvocato cerca le cause e il tribunale, la plebe i giochi e il teatro [...] lo studioso invece la penna e i libri e anche in questo vi è tanta diversità che il libro di cui parlo sta benissimo in grembo a uno, malissimo in grembo a un altro[2].

[1] Cfr. Proust [2007, 7-8].
[2] *Sen.* VI, 6, 13 e 19; Petrarca [2009, 141], citato in Berté [2016, 19].

Queste due testimonianze, separate da più di mezzo millennio ma unite dalla piena percezione del potere benefico o nefasto del leggere, possono costituire il punto di partenza per un itinerario sulla storia del libro quale quello che si intende proporre in questo volume: a ben vedere, infatti, per Proust il dolce ricordo delle esperienze adolescenziali è suscitato dal contatto diretto con i «libri di un tempo», che con la loro forma, il loro peso, il loro odore, sono capaci di risvegliare il sentimento dei giorni passati, anche perché di certo recavano tracce del loro uso (orecchie, spiegazzature, annotazioni, strappi). Dall'altro lato Petrarca, mentre racconta all'amico gli effetti di una lettura sgradita, tanto amara e persistente da non poter essere cancellata senza molte notti di sonno, ricorre all'immagine di un libro che *sedet in gremio* (sta in grembo), descrivendo così una concreta pratica di fruizione libraria, riservata a una tipologia di volumi di dimensioni piccole o medie (da tenere appoggiati sulle gambe e non collocati sul leggio di uno scrittoio), cui apparteneva il libro del canonista napoletano.

La lettura, in effetti, non è mai un esercizio meramente intellettuale, ma piuttosto una pratica capace di suscitare emozioni profonde, indissolubilmente legate agli oggetti materiali, i libri, che possono essere definiti davvero «amici affidabili e modesti, da cui ogni giorno si può imparare qualcosa», secondo un'altra, celebre, immagine petrarchesca. Sì, perché ogni libro costituisce un oggetto unico e irripetibile; e se ciò è indiscutibilmente vero per il libro manoscritto (che irripetibile lo è per definizione), tale singolarità potrà essere estesa anche ai volumi a stampa, a patto che, una volta passati nelle mani dei lettori, riportino tracce, più o meno evidenti, delle esperienze di lettura.

Il percorso qui proposto ha come principale obiettivo l'esplorazione dei mutamenti che hanno caratterizzato le principali forme del libro dall'antichità romana fino a oggi: dai supporti (legno, papiro, membrana, carta) alle tipologie (*tabula*, rotolo, codice, libro a stampa); dalle figure professionali impegnate nelle diverse fasi di produzione (copista, legatore, compositore, tipografo) all'evoluzione nelle pratiche di elaborazione, ricezione e circolazione del testo presso il pubblico dei lettori.

Nell'ultima parte ci si soffermerà sui mutamenti di prospettive introdotti dall'avvento dei libri digitali, che ha spez-

zato il binomio – finora inscindibile – tra il piano del «testo» e quello del «libro». La conformazione fisica di un e-book, infatti, è identica a quella di un qualsiasi altro libro elettronico, visto che il *device* (ovvero il dispositivo di lettura) viene acquistato una volta sola e di seguito utilizzato come unico veicolo per la trasmissione, la memorizzazione e la lettura dei libri disponibili negli scaffali virtuali; le pratiche della lettura digitale, inoltre, risentono della concorrenza di altri strumenti di comunicazione e conoscenza (pc, *smartphone*) che spingono a una fruizione dei testi veloce e frammentata, con il concreto rischio che i *digital natives* – appartenenti a una generazione abituata a privilegiare i contenuti reperibili in rete – si fermino a un semplice «assaggio» del testo (per riprendere la metafora gustativa petrarchesca) e non a una sua saporosa «digestione». Da qui le ricorrenti profezie sull'inevitabile fine della testualità lineare, del libro cartaceo e delle biblioteche di conservazione. Difficile dire se ciò avverrà e tra quanti anni; per ora possiamo soltanto registrare un'insospettabile tenuta del libro tradizionale, che in questi ultimi tempi non si è limitato a difendersi, ma ha riguadagnato posizioni nei gusti del pubblico rispetto al suo rampante «cugino» elettronico. Sembrerebbe dunque che ci si stia orientando verso un modello ibrido, in cui carta e schermi, inchiostri e byte conviveranno pacificamente, così come avvenne per il rotolo e il codice, il manoscritto e il libro a stampa. In quei casi, però, alla fine di processi complessi e non privi di battute d'arresto, prevalse il supporto più innovativo; non mi pare da escludere che la circostanza si ripeterà anche in questa occasione.

Desidero innanzitutto esprimere la mia riconoscenza a Luisa Miglio e Guglielmo Cavallo, che hanno seguito da vicino questo lavoro, arricchendolo con le loro osservazioni; voglio inoltre ringraziare gli amici che hanno letto il dattiloscritto, cui debbo preziosi suggerimenti: Monica Berté, Fabio Bertolo, Maurizio Campanelli, Emma Condello, Paola Degni, Paolo Fioretti, Maria Panetta, Carlo Pulsoni. La mia gratitudine va anche a Serena Ammirati, Corrado Bologna, Michela Cecconi, Francesca Cocchini, Elisabetta Corsi, Gianluca Del Mastro, Andrea Lonarolo, Matteo Motolese, Emanuela Prinzivalli e Ludovica Tiberti, con i quali ho discusso utilmente di alcuni dei temi affrontati nel volume. Un ultimo e speciale ringraziamento a colui senza il quale questo libro non sarebbe mai stato scritto, il mio maestro, Armando Petrucci.

Capitolo primo

La *tabula*

1. *Roma in età classica: una società altamente alfabetizzata?*

Per avere un'idea della diffusione della scrittura nella Roma imperiale, immaginiamo di incamminarci in una passeggiata nel centro della città, così come si presentava nel II secolo d.C., all'epoca dell'imperatore Adriano (fig. 1.1)[1]. Cominciamo il nostro percorso dalle pendici del Campidoglio e in pochi passi potremo raggiungere l'antica biblioteca dedicata a Marcello, l'amatissimo nipote di Augusto morto prematuramente nel 23 a.C.; la sua posizione, adiacente al teatro a lui intitolato, era stata scelta in base a una precisa strategia topografica che prevedeva una contiguità tra la conservazione libraria e la memoria eroica, sulla falsariga di un modello di matrice greco-orientale. Volgiamoci ora in direzione del Palatino; dopo circa un chilometro, lasciato alla nostra sinistra il *Tabularium* (l'archivio in cui si custodivano le *tabulae* con le leggi e gli atti ufficiali dello stato romano), ecco comparire la sagoma della *bibliotheca Apollinis*, dotata di una spaziosa aula absidata contenente una statua di Apollo con le fattezze di Augusto; il *princeps* l'aveva ideata come un edificio polifunzionale, destinato non soltanto a essere un «"baluardo" per la memoria degli autori del passato e per il "riconoscimento" degli autori contemporanei», ma anche un luogo deputato alle sedute senatorie[2]. Avanzando di altri 300 m ci troveremo dinanzi a un altro animato centro intellettuale nel quale era solita radunarsi una composita comunità di studiosi, la *bibliotheca*

[1] Si riprende così idealmente l'esperimento compiuto alcuni anni fa da Armando Petrucci [2002, 3-5].

[2] Cfr. Carandini [2014, 301-303]. La citazione è tratta da Cavallo [2015a, 68].

Pacis; fortemente voluta da Vespasiano, poteva vantare una raccolta libraria di eccezionale varietà, forse fondata sulle collezioni un tempo appartenute a Nerone. Riprendiamo il cammino e, dopo una decina di minuti, concludiamo il nostro breve «itinerario di scrittura» dinanzi alla biblioteca Ulpia, allestita da Traiano in quella parte del suo foro che ereditava il luogo e la funzione della prima biblioteca pubblica di Roma, istituita più di un secolo prima da Asinio Pollione; il grande complesso, diviso in due enormi aule, l'una greca e l'altra latina, era sormontato dalla colonna coclide che con il suo andamento a spirale celebrava le imprese del suo fondatore, assumendo la stessa fisionomia (pur se di dimensioni gigantesche!) dei libri ivi conservati, confezionati per l'appunto sotto forma di rotoli[3]. Le biblioteche fin qui descritte conservavano un immenso patrimonio librario, ma testimonianze scrittorie di ogni genere costellavano anche le strade, in una vorticosa successione di scritture esposte raccordate all'orizzonte monumentale di riferimento: davanti ai templi, nei portici, nei fori, sulle statue, sulle basi onorarie, sui trofei[4]. A questa interminabile sequenza di scritture visibili nei luoghi pubblici faceva riscontro una serie ancora più ricca di scritture custodite nelle case private: tavolette con registrazioni contabili, lettere, ricevute, biglietti vergati su porzioni di papiro e soprattutto libri. Confezionati sotto forma di rotolo o codice, disposti in contenitori cilindrici o allineati su scansie lignee simili ai nostri scaffali, costituivano il patrimonio di una numerosissima serie di biblioteche domestiche: dalle grandi collezioni conservate in città o nelle residenze di campagna, come quelle di Cicerone, Attico o Varrone, alle modeste raccolte di cui erano dotate le dimore dei cittadini di profilo sociale medio[5].

L'aumento esponenziale di prodotti grafici tanto diversi, iniziato negli ultimi decenni del II secolo a.C. e continuato fino all'età imperiale avanzata, viene spesso interpretato come un segnale inequivocabile di un forte sviluppo dell'alfabetizzazione

[3] Sulle biblioteche qui nominate, vedi Palombi [2014, 101-107].

[4] Al riguardo vedi Susini [1989, 272-274]. Testi di carattere istituzionale come leggi e senatoconsulti erano esposti in luoghi di volta in volta diversi, in ragione dei contenuti e della modalità di diffusione; in età augustea ai luoghi sopra citati si aggiunsero il Campidoglio, la Curia e lo spazio della casa del *princeps* reso pubblico; al riguardo vedi Cavallo [2015a, 66].

[5] Al proposito vedi Palombi [2014, 99].

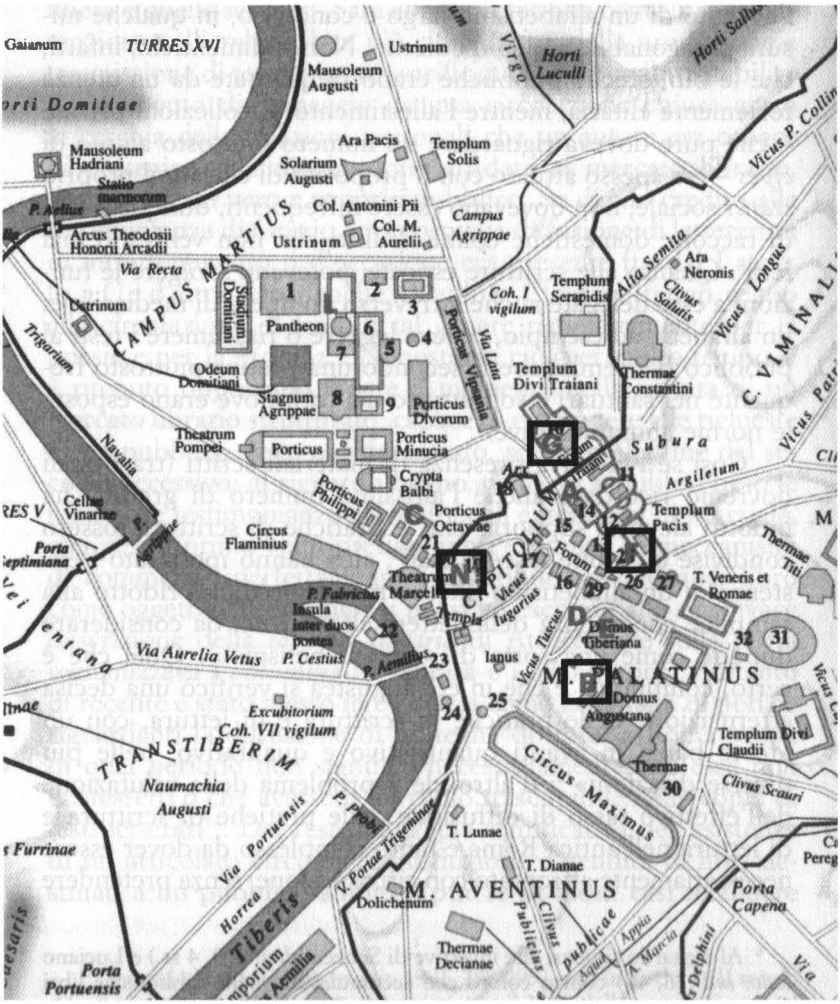


FIG. 1.1. Mappa di Roma antica, localizzazione di alcune biblioteche pubbliche: Biblioteca di Marcello [N]; Biblioteca di Apollo [B]; Biblioteca del *templum Pacis* [F]; Biblioteca Ulpia [G].

Fonte: Palombi [2014, 102].

nella società romana in ambiti sociali sempre più complessi e variegati; tuttavia sarebbe imprudente mettere in meccanica relazione la diffusione delle scritture pubbliche e private con l'avvento di un alfabetismo largo e condiviso, in qualche misura paragonabile a quello odierno. Non si dimentichi, infatti, che le biblioteche pubbliche erano frequentate da un'utenza fortemente elitaria, mentre l'allestimento di collezioni private – che pure doveva riguardare un numero piuttosto ampio di *cives* – era spesso attuato con il proposito di elevare il proprio *status* sociale; non dovevano essere infrequenti, dunque, i casi di raccolte domestiche colme di libri che non venivano mai letti[6]. Quanto alle scritture esposte, potevano svolgere le funzioni a esse delegate anche attraverso un'opera di mediazione: un alfabeta, ad esempio, poteva leggere o riassumere i testi al pubblico dei semialfabeti (secondo una pratica piuttosto frequente nei santuari e soprattutto nei fori, dove erano esposte le norme amministrative)[7].

Così se l'invasiva presenza di materiali scritti (tra i quali dovremo ricordare anche l'altissimo numero di graffiti) ha indotto alcuni a supporre che le pratiche di scrittura fossero condivise da molte fasce sociali[8], altri hanno ipotizzato l'esistenza di un alfabetismo diffuso ma in molti casi ridotto alla semplice conoscenza delle lettere alfabetiche, da considerare dunque come una sorta di «semialfabetismo»[9]. Quel che è certo, comunque, è che in età augustea si verificò una decisa affermazione delle pratiche di scrittura e di lettura, con un «forte balzo in avanti quantitativo e qualitativo, nelle più diverse direzioni»[10]; d'altronde il problema della valutazione dell'effettivo tasso di diffusione delle pratiche di scrittura e di lettura nell'antica Roma è tanto complesso da dover essere necessariamente affrontato con circospezione, senza pretendere

[6] Al riguardo si pensi alle invettive di Seneca (*dial.* 9, 9, 4 ss.) e Luciano (*adv. ind.* 16, 19) contro coloro che accumulavano nelle biblioteche libri che non sapevano né potevano leggere; cfr. Pecere [2015, 139].

[7] Al proposito, vedi Susini [1989, 281]. La pratica di ascoltare chi leggeva in pubblico ad alta voce è attestata anche da un'iscrizione funeraria privata, nella quale si legge la frase «titulumque quicumque legerit aut legentem auscultaverit», citata in Cavallo [2015a, 67].

[8] Al riguardo cfr. Horsfall [1991].

[9] Cfr. Corbier [2006, 77-90].

[10] Al proposito vedi Cavallo [2015a], da cui si trae la citazione (p. 82).

di mettere in campo percentuali e cifre esatte, anche per la presenza di un quadro sociale che prevedeva l'esistenza di una netta separazione – per noi inconcepibile – tra la popolazione libera e quella servile[11]. Sarà allora preferibile concentrare l'attenzione sull'ambito, ben più circoscritto, della produzione e trasmissione di testi letterari, verificando se è possibile stabilire un momento di passaggio da una circolazione chiusa entro la cerchia delle relazioni personali che un autore era capace di costruire, alla divulgazione affidata al mercato librario, destinata a un vero e proprio pubblico. Se diamo credito alla testimonianza di Orazio, una cospicua diffusione di letteratura di intrattenimento o d'occasione era presente fin dal I secolo a.C.; d'altra parte anche Catullo e Cicerone fanno cenno alla circolazione di testi di tal genere rispettivamente per la poesia e per la *historia*[12]. Nonostante ciò, per molto tempo si è ritenuto opportuno fissare il momento della nascita di un mercato librario strutturato, capace di rispondere alle richieste di un pubblico vasto e differenziato, soltanto alla fine del secolo successivo; al riguardo hanno avuto un indubbio peso le numerose testimonianze presenti negli epigrammi di Marziale, che per la prima volta prefigurano l'esistenza di meccanismi di commercio perfettamente compatibili con l'idea di libro come oggetto di consumo: si pensi ad esempio alla sua vivace descrizione della *taberna libraria* di Atrecto che sulla porta reclamizzava i *volumina* in vendita e i loro autori[13]. Soltanto di recente è stato messo in evidenza come la scarsità di notizie riguardanti la diffusione di botteghe di librai a Roma prima di quel periodo non significa necessariamente che esse non esistessero o che avessero un ruolo trascurabile nella copia di testi letterari[14]. Del resto, una spia significativa dell'esistenza di un articolato circuito di produzione e vendita di libri destinati a un pubblico ampio – pur se in molti casi mediocre

[11] Secondo Harris [1989; trad. it. 1991, 298-299], nell'Italia del I-III secolo d.C. il numero degli alfabeti non raggiungeva il 15% della popolazione; nel complesso dell'impero romano la percentuale sarebbe stata inferiore al 10% (p. 26); Cavallo [1991, 200-203] manifesta perplessità sull'opportunità di valutazioni quantitative di questo genere.

[12] Cfr. Hor. *epist.* 2, 1, 108-110; Catull. 22; Cic. *fin.* 5, 52; traggo le testimonianze da Cavallo [2015b, 597].

[13] Al proposito cfr. il capitolo II, paragrafo 6.3.

[14] Al riguardo cfr. il capitolo II, paragrafo 6.3.

e impreparato – è presente ancora una volta in Orazio, che manifesta apertamente la sua preoccupazione perché i suoi componimenti potrebbero finire tra le mani degli studenti, come strumento di insegnamento nella scuola[15]. Al riguardo si può ragionevolmente supporre che i libri di uso scolastico per la scuola del grammatico e soprattutto del retore, contenenti i testi di autori come Virgilio o Orazio, capaci di divenire nel giro di breve tempo veri e propri *classici*, nella maggior parte dei casi fossero prodotti dagli stessi studenti-lettori, ma non si può escludere che in un sistema di produzione fluido e complesso come quello di cui stiamo trattando talvolta venissero acquistati dalle botteghe dei librai; quelle *tabernae* erano probabilmente le stesse cui facevano riferimento i clienti di potenzialità economiche e culturali medie, che non ricercavano le edizioni di lusso o le ultime novità letterarie, ma libri di intrattenimento, *volumina* che era bene leggere, o semplicemente acquistare, per fare bella figura in società. Un ulteriore segnale del progressivo allargamento delle fasce dei lettori verificatosi già in età augustea viene dal sorgere di molteplici testimonianze di letture di donne; sintomatica al riguardo una provocazione lanciata da Ovidio nel secondo libro dei *Tristia*: a chi denunciava i pericoli che avrebbe comportato la lettura dell'*Ars amatoria* per la moralità delle lettrici (ponendo una questione che verrà singolarmente riproposta da Giovanni Boccaccio, pur se con accenti diversi, nel *Decameron*)[16], egli rispondeva dicendo che tutti i classici della letteratura potrebbero risultare modelli negativi di comportamento e che quindi le donne non avrebbero dovuto leggere nulla (sottintendendo che in realtà avevano un accesso diretto ai libri più ricercati dai lettori del tempo!)[17]. Donne che leggono, inoltre, vengono raffigurate spesso nelle pitture pompeiane, che talvolta mostrano eroine che scrivono messaggi amorosi, come il celebre affresco in cui Fedra consegna alla fedele nutrice un dittico di tavolette per Ippolito[18].

[15] Cfr. Hor. *sat.* 1, 10, 74 s.; Hor. *epist.* 1, 20, 17 s.; Pers. 1, 29 s.; Mart. 8, 3, 15 ss..; al riguardo cfr. Citroni [1995, 18, 29].

[16] Cfr. *Dec.* V, 10, 3-5, Boccaccio [2013, 931]. Al proposito vedi anche il capitolo III, paragrafo 6.

[17] «Nil igitur matrona legat»: Ov. *trist.* 2, 255, citato in Citroni [1995, 18].

[18] Cfr. Cavallo [1995b, 53-54] e la fig. 2.6.

FIG. 1.2. Affresco da Pompei: ritratto di *Terentius Neo* con la moglie. Napoli, Museo Archeologico Nazionale (inv. 9058).

Se ne può concludere che, se non possiamo valutare con certezza la percentuale di alfabetizzazione nella società romana del I e II secolo d.C., possiamo almeno essere certi del fatto che a quell'altezza cronologica fosse ormai acquisita un'alta considerazione della lettura e della scrittura. Ad attestarlo una serie di testimonianze iconografiche, tra le quali spicca un celebre affresco raffigurante una coppia di borghesi pompeiani, il panettiere *Terentius Neo* e la moglie (fig. 1.2). I due, *parvenus* di probabile origine sannitica, scelsero di farsi rappresentare con gli strumenti dell'*otium* letterario, eloquenti simboli del loro raggiunto benessere: un rotolo di papiro per lui; la tavoletta cerata e lo stilo per lei. L'alfabetismo, entrato a pieno titolo nel mondo delle rappresentazioni, assumeva così un preciso valore di promozione sociale: per poter essere «qualcuno» bisognava saper leggere e scrivere[19].

2. *Il supporto: materiali e superfici scrittorie*

Nonostante la loro grande diffusione nel mondo romano e il numero piuttosto elevato di testimonianze superstiti, le tavolette lignee sono state per molti anni oggetto dell'interesse di pochissimi specialisti, probabilmente in ragione dell'aspetto

[19] Sulla figura di *Terentius Neo*, per lungo tempo erroneamente identificata con quella di un *Proculus* il cui nome si trova dipinto all'ingresso di un negozio per la vendita al dettaglio del pane adiacente al laboratorio di *Terentius*, che produceva pane e lo vendeva all'ingrosso, vedi Costabile [2000]; Capasso [2001].

modesto e anche del contenuto, prevalentemente riservato a registrazioni di carattere economico leggibili quasi sempre con difficoltà. In tempi recenti le nostre conoscenze su questo supporto scrittorio si sono notevolmente incrementate grazie alla pubblicazione di alcune indagini basate sia sull'analisi autoptica degli originali, sia su una rassegna sistematica delle fonti letterarie.

Allo stato attuale delle ricerche possiamo dire che i principali giacimenti di antiche *tabulae* prodotte in un periodo compreso tra il I e il V secolo d.C. sono i seguenti[20]:

1) circa 350 tavolette confezionate tra l'8 a.C. e il 79 d.C., rinvenute ad Ercolano nel corso di varie campagne di scavo a partire dal 1931[21];

2) 371 tavolette pompeiane datate tra il 15 a il 62 d.C. che costituivano l'archivio del banchiere Lucio Cecilio Giocondo; recuperate nel 1875, furono ritrovate in una cassa di legno – contenente anche *tabellae* non utilizzate – posta nel piano superiore della sua grande casa, in una stanza che affacciava sul peristilio[22];

3) 185 tavolette datate tra il 26 e il 61 d.C. concernenti le attività della famiglia dei Sulpicii; scoperte nel 1959 in una cesta di vimini adagiata su un triclinio in un edificio posto lungo la riva destra del fiume Sarno, in località Murecine, costituivano un archivio di carattere prevalentemente economico[23];

4) circa 600 tavolette, in molti casi frammentarie (soltanto 30 si presentano integre), provenienti dal campo militare romano di *Vindonissa* (l'attuale Brugg, a circa 10 km a sud del fiume Reno); l'installazione, individuata nel 1925 e sede di tre legioni nel corso del I secolo d.C., ci consegna reperti di grande interesse che però risultano scarsamente leggibili per le cattive condizioni di conservazione[24];

[20] Un repertorio completo delle principali raccolte di tavolette finora note in Worp [2012].

[21] Il più antico dittico ercolanese, recante la data consolare dell'8 a.C., è stato segnalato di recente in Camodeca [2007, 93]; il documento proviene da uno dei più antichi rinvenimenti, risalente al 1931-32, e con ogni probabilità era conservato nella casa dell'Alcova. Sul numero complessivo delle tavole ercolanesi, cfr. Camodeca [2009, 26].

[22] *Ibidem*, p. 19.

[23] *Ibidem*, p. 21. Al riguardo cfr. il paragrafo 4.1.

[24] Cfr. Speidel [1996].

5) circa 800 tavolette recuperate nel 1973 nell'insediamento militare romano di *Vindolanda* (l'odierna Chesterholm), nei pressi del Vallo di Adriano, databili tra la fine del I e la metà del II secolo d.C.[25];

6) circa 20 tavolette con scrittura a cera e a inchiostro, datate agli anni 131-167 d.C., riguardanti l'attività di una miniera d'oro collocata ad *Alburnus maior* (ora Rosia Montana, in Transilvania)[26];

7) 45 tavolette algerine, originarie di una zona montagnosa presso la frontiera con la Tunisia, a circa 100 km dall'antica *Tebessa*; rinvenute nel 1928 e denominate *Tablettes Albertini* dal nome del primo studioso che tentò di decifrarle (Eugène Albertini), contengono contratti agrari di compravendita risalenti al V secolo d.C.[27].

La semplice rilevazione della posizione geografica dei luoghi di ritrovamento, distribuita in aree centrali e periferiche poste a grandi distanze l'una dall'altra, lascia intendere che le *tabellae* circolavano in lungo e in largo in tutto l'impero romano. Quali tipi di legno venivano adoperati per la loro fabbricazione? Le testimonianze letterarie – passate in rassegna sistematicamente alcuni anni fa da Paola Degni – ci forniscono preziose informazioni al riguardo[28]. Cominciando dal mondo greco, per il quale disponiamo di un numero molto limitato di fonti, sembra prevalente l'utilizzo del bosso, adottato per contenitori testuali cui erano assegnate varie funzioni; così se Luciano di Samosata si riferisce a tavolette adibite a uso letterario, Polluce fa cenno a tavolette d'uso scolastico[29]; il fatto, poi, che la parola adoperata per indicare quella specie vegetale (πυξίον) dapprima avrebbe indicato un generico oggetto ligneo e poi sarebbe passata a denotare la tavoletta da scrittura, pare giustificabile soltanto con l'impiego generalizzato di questo tipo di legno[30]. Passando al

[25] Per un quadro d'insieme sulle tavolette scoperte nel fortilizio di Chesterholm, con considerazioni di carattere archeologico, storico, codicologico e paleografico vedi Bowman e Thomas [1983, 19-71; 1994, 17-61; 2003, 11-18].

[26] Cfr. *CIL* (*Corpus Inscriptionum Latinarum*) III, 2, pp. 921-960; Daris [2008, 85].

[27] Cfr. Coutois *et al.* [1952].

[28] Cfr. Degni [1998, 73-146].

[29] Cfr. *ibidem*, 84 (nr. 64); 86 (nr. 76).

[30] Cfr. *ibidem*, 66-67, con riferimento alla testimonianza del vescovo e teologo Gregorio di Nissa (sec. IV).

mondo latino, le notizie a nostra disposizione attestano l'uso di abete, quercia, tiglio, brusco e mollusco (due derivati dell'acero); quanto al bosso, utilizzato per brogliacci, taccuini e quaderni scolastici, Properzio lo giudicava un'essenza poco pregiata («Io le ho dunque perdute le esperte tavolette [...] Non per oro scolpito le avevo tanto care: era un bosso qualunque e una vile cera»), ma che presentava il vantaggio di non essere soggetta a deperimento («Sempre, così com'erano, mi furono fedeli e sempre mi condussero a buoni risultati»)[31]. Un caso a sé stante, infine, è rappresentato dalla menzione di tavolette di cedro, segnalate da Marziale come oggetti di particolare raffinatezza, tanto da essere consigliate per doni di sicuro gradimento[32].

Le indicazioni fin qui presentate sono in parte confermate dalle indagini archeologiche; esse rivelano la preferenza per essenze come l'abete rosso e quello bianco, l'ontano, il faggio, il limone e il tiglio (quest'ultimo utilizzato però soltanto per i reperti originari delle isole britanniche)[33]. L'assortimento diviene ancora più ricco se prendiamo in considerazione i risultati di un'indagine condotta qualche anno fa da Rosario Pintaudi e Pieter Sijpensteijn su tavolette risalenti al secolo VI o VII d.C., riutilizzate come coperte per le legature di alcuni manoscritti conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. Quella ricerca ha rivelato l'impiego di una maggior varietà di specie vegetali (a quelle già segnalate dovremo aggiungere il tasso, il cipresso, il castagno e il pioppo) e ha inoltre consentito di ricostruire la tecnica di manifattura che, per quanto riferita a oggetti confezionati nell'alto Medioevo, non doveva differire troppo da quella seguita nel mondo romano: dapprima il tronco veniva ridotto in tavole inserendo dei cunei in senso parallelo all'asse longitudinale; poi si passava alla stagionatura che consentiva una progressiva perdita dell'umidità; in seguito si eliminavano le asperità sulla superficie con un'apposita ascia; successivamente si attuava la levigatura, realizzata con lo *sgrossino*, una pialla che veniva orientata in senso trasversale

[31] Cfr. *ibidem*, 116 (nr. 245); per la traduzione si è fatto ricorso a Properzio [1970, 303].

[32] «Tavolette per scrivere in legno di cedro. Se non fossimo legni tagliati in fogli sottili, saremmo il nobile peso di zanne di elefanti libici»: Degni [1998, 125 (nr. 294)]; cfr. Mart. 14, 3 (per la traduzione, vedi Marziale [1980, 845].

[33] Cfr. Marichal [1992, 171].

rispetto all'andamento delle fibre; infine si procedeva alla lisciatura, effettuata con una pialla di precisione, rivolta in senso parallelo alle fibre, fino all'eliminazione delle residue discontinuità.

Quanto, infine, al trattamento della superficie scrittoria, potremo mettere a fuoco l'esistenza di tre fondamentali procedure[34]:

a) le tavolette venivano incavate di qualche millimetro così da poter contenere un sottile strato di gomma lacca fusa da incidere con uno strumento a punta dura (*tabulae ceratae* o *cerussatae*); di norma la materia su cui si scriveva era di colore nero, mentre lo stilo con la sua azione lasciava scoperto il fondo chiaro del legno che costituiva la base della materia cerata (con un effetto cromatico in qualche misura simile a quello delle nostre lavagne di ardesia); talvolta si poteva optare per una laccatura in rosso ed è attestata pure la produzione di tavolette colorate come quelle che Ortensio aveva fatto preparare nel corso di un processo intentato contro Terenzio Varrone, nel 75 a.C., per poter controllare i voti dei giurati che aveva corrotto[35];

b) le *tabulae* erano sottoposte a una procedura di imbiancamento (forse con gesso) e scritte a pennello[36] o con inchiostro e calamo (*tabulae dealbatae* o *alba*)[37]; dunque la scrittura si presentava di colore nero su sfondo bianco;

c) le tavolette presentavano il colore originario dell'essenza lignea e su di esse si scriveva a inchiostro con il calamo; in questo caso, per ottenere un sufficiente contrasto cromatico, si tendevano a utilizzare legni di tonalità piuttosto chiara, come nel caso delle sottilissime lamine in tiglio originarie del forte di Vindolanda.

3. *Le tipologie librarie: dittici, trittici, polittici, libri «a soffietto»*

Nella società romana di età imperiale coesistevano due fondamentali tipologie di libri lignei, non dipendenti dal

[34] Cfr. *ibidem*.
[35] Cic. *Verr.* I, 13, 40.
[36] Al proposito vedi Fioretti [2012, 413].
[37] Al riguardo cfr. Capasso [2005, 60].

grado di eleganza o rifinitura, ma piuttosto dagli usi e dalle funzioni[38]:

a) *tabulae* di contenuto giuridico;

b) *tabulae* destinate a operazioni quotidiane di scrittura.

Cominciando dalle prime, presenti con abbondanza nei *giacimenti* dell'area campana (Ercolano, Pompei, Murecine), presentavano forma rettangolare, con orientamento della scrittura parallelo al lato lungo. I formati più diffusi erano tre: piccolo (circa cm 7/8 di altezza × 10/10,5 di larghezza), medio (circa cm 11/12 × 13/15) e grande (circa cm 14,5/16 × 17,5/18)[39]. Le unità lignee erano legate tra loro da un filo che passava attraverso due piccoli fori posti nel margine superiore e potevano essere articolate in dittici (formati da due pezzi/quattro facce) o in trittici (formati da tre pezzi/sei facce). I dittici presentavano una distribuzione del testo secondo il seguente ordinamento (fig. 1.3):

- la faccia 1 si presentava bianca;
- le facce 2 e 3 contenevano l'atto in versione integrale vergato a sgraffio su cera (*scriptura interior*);
- la faccia 4 era divisa in due sezioni vergate a inchiostro su legno, separate dal filo di chiusura sul quale si apponevano i sigilli dei testimoni:

a) la colonna di sinistra era riservata a una trascrizione in versione ridotta dell'atto, ivi collocata perché fosse consultabile senza dover rompere i sigilli (*scriptura exterior*); tale copia, di estensione piuttosto limitata, era disposta per traverso (ovvero con andamento parallelo al lato corto);

b) la colonna di destra riportava i nomi dei testimoni (*signatores*), con andamento parallelo al lato lungo.

Passando ai trittici, questa era la loro articolazione:

- la faccia 1 era bianca;
- le facce 2 e 3 recavano la *scriptura interior*;
- la faccia 4 era attraversata da un solco verticale lungo cui correva una cordicella che chiudeva ermeticamente le prime due tavolette; su di essa erano apposti i sigilli di cera-

[38] Le considerazioni esposte di seguito sono basate principalmente su una ricerca condotta su un *corpus* complessivo di poco più di 900 tavolette cerate rinvenute in area campana: Camodeca [2007].

[39] Ma è attestato il caso eccezionale di una *tabula* misurante cm 23,5 × 27,5: *ibidem*, 84.

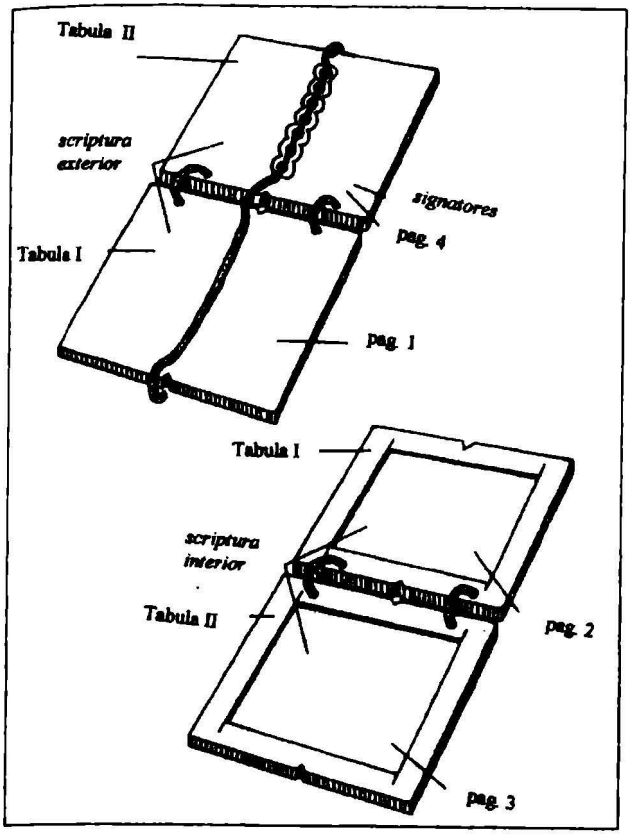


FIG. 1.3. Schema di redazione di un dittico utilizzato nella prassi giuridica. *Fonte*: Camodeca [2007, 103, fig. 1].

lacca dei testimoni, i nomi dei quali erano disposti lungo la colonna di destra;

- la faccia 5 conteneva la *scriptura exterior*, in questo caso vergata su superficie cerata e con andamento di scrittura parallelo al lato lungo;
- la faccia 6 era bianca.

Le *tabulae* di contenuto giuridico spesso erano dotate di un brevissimo *index*, scritto a inchiostro o a sgraffio sulla prima o l'ultima faccia del documento, per poter avere notizia del contenuto dell'atto a colpo d'occhio; talvolta si poteva

aggiungere un ulteriore indice – sempre vergato a inchiostro – sulle costole superiori (fig. 1.6); ciò lascia intendere che le *tabulae* erano conservate in posizione coricata su scansie o in posizione eretta all'interno di casse.

Una delle principali preoccupazioni di chi confezionava documenti su *tabula* era di preservare la genuinità del contenuto, evitando ogni possibile manipolazione: sappiamo, infatti, che le falsificazioni erano all'ordine del giorno; al riguardo basterà ricordare un celebre episodio narrato da Svetonio, che racconta che Tiberio sarebbe riuscito ad apportare una sostanziale modifica al testamento di Livia Augusta, trasformando il lascito di 50 milioni di sesterzi destinati a Galba (indicati con la cifra $\overline{|D|}$) in 500.000 sesterzi, grazie alla semplice eliminazione dei due tratti verticali che affiancavano il numero D[40]. Proprio per tale ragione nel 61 d.C. venne stabilito un efficace strumento di garanzia attraverso una deliberazione del Senato, attuata su proposta di Nerone (*senatusconsultum Neronianum adversus falsarios*); essa stabiliva che i contratti pattuiti tra persone viventi fossero registrati su tavolette dotate di sigilli in cera che avevano il compito di saldare le tre fettucce di lino che legavano le *tabulae*, passando attraverso i fori posti nel margine superiore[41]. Con tale accorgimento si volevano impedire le manomissioni introdotte dai falsari, che erano in grado di schiudere le *tabulae* contenenti la *scriptura interior* distaccando il filo cui erano sovrapposti i sigilli dalla base lignea e tirandolo lentamente fino ai bordi delle tavolette (per poi riattaccarlo in seguito)[42]. Si consideri, infine, che nella prassi campana l'uso dei dittici in funzione documentaria – minoritario già alla fine degli anni 30 del I secolo d.C. – andò via via diminuendo, fino a scomparire del tutto a partire dagli anni 60; in Egitto, al contrario, restò

[40] Un'altra forma di contraffazione prevedeva l'apertura del documento e la sua trascrizione falsificata su altre tavole, con l'apposizione di sigilli *adulterini*: Degni [1998, 41].

[41] Queste prescrizioni ci sono rese note da un passo di Svetonio (*Vita Neronis*, 17): «Adversus falsarios tunc primum repertum, ne tabulae nisi pertusae ac ter lino per foramina traiecto obsignarentur» («Contro i falsari, fu allora che per la prima volta si escogitò questo sistema: le tavolette non dovevano venir sigillate se non dopo che fossero state forate e si fosse fatto passare per tre volte un filo attraverso i buchi»; la traduzione è tratta da Svetonio [2008, II, 1109]). Al riguardo vedi Degni [1998, 51].

[42] Cfr. Camodeca [2007, 102].

esclusivo fino al III secolo d.C. (anche se di norma si preferiva ricorrere al diffusissimo papiro)[43].

Passando all'altra tipologia di *tabulae ceratae*, riservate a un uso intensivo e quotidiano (per conti, notazioni, appunti, biglietti, lettere), presentavano ugualmente forma rettangolare, ma con una sostanziale differenza nell'andamento di scrittura, che correva parallelo ai lati brevi; la loro forma era solitamente alta e stretta e le misure si aggiravano intorno ai 12/17 cm di altezza per 7/13 di larghezza[44]. Non mancano, però, testimonianze di polittici di dimensioni molto superiori; un caso clamoroso al riguardo è senza dubbio costituito da un libro ligneo ritrovato nel *tablinum* della Villa dei Papiri ad Ercolano nel 1754: nella sua relazione il direttore degli scavi, Roque de Alcubierre, affermava che le tavolette, legate sotto forma di codice, misuravano cm 33 × 13, per uno spessore di 9 cm[45]. Polittici di questo genere erano legati con modalità del tutto diverse rispetto a quelle adottate per i dittici o i trittici di contenuto giuridico; un esempio di notevole importanza al riguardo viene da un libretto ligneo di dimensioni molto più ridotte (cm 13,5 × 5), originario di un'altra dimora ercolanese, la casa del Bicentenario (fig. 1.4)[46]. Il polittico, formato da 8 tabelle (*octoptychon*), presenta le pagine interne (misuranti 4 mm di spessore) congiunte tra loro attraverso quattro coppie di fili che passavano attraverso altrettante coppie di fori, disposte a distanza uguale l'una dall'altra nella cornice di uno dei lati lunghi. La prima e l'ultima pagina (misuranti 6 mm di spessore) presentavano fori obliqui che sbucavano in quattro scanalature rettangolari intagliate nella cornice, che in quel punto presentava uno spessore doppio rispetto a quella delle altre *tabulae*; nelle tacche venivano fissati i capi di ciascuna

[43] Marichal [1992, 174].

[44] Cfr. Camodeca [2007, 83, n. 11]. Di dimensioni leggermente maggiori il dittico tenuto tra le mani dalla moglie di *Terentius Neo* (fig. 1.2), che grazie a un semplice calcolo proporzionale risulta misurare circa cm 21,5 × 7. L'esistenza di libri di conti delle entrate e delle uscite nel lavoro dei banchieri è documentata a partire dalla seconda metà del secolo III a.C.; le *tabulae*, redatte alla fine di ogni mese, trasferivano quanto veniva raccolto negli *adversaria* (brogliacci privi di valore) e venivano non semplicemente scritte, ma *diligentissime confectae*; al proposito Degni [1998, 39-40].

[45] Cfr. Capasso [1992, 224].

[46] Per le informazioni sul polittico pompeiano cfr. Pugliese Carratelli [1950, 270-273].

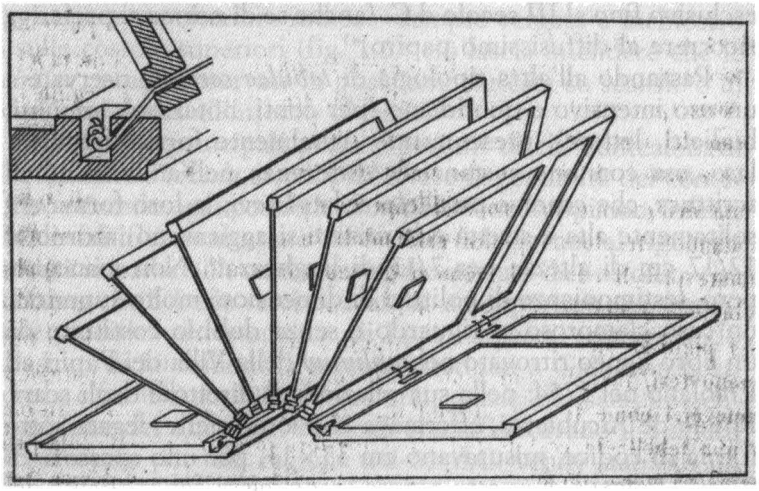


FIG. 1.4. Ricostruzione dell'*octoptychon* della casa del Bicentenario.
Fonte: Pugliese Carratelli [1950, 271].

coppia di fili, probabilmente avvolgendoli intorno a cunei in legno o in cuoio. Il risultato di questa semplice operazione era quello di ottenere una legatura dall'aspetto del tutto simile a quelle che verranno comunemente utilizzate nei libri confezionati sotto forma di codice, di cui il nostro polittico può essere a buona ragione ritenuto un antesignano (anche se non si può escludere, come si vedrà successivamente, che a questa altezza cronologica già circolassero manoscritti membranacei così strutturati). I libri lignei appartenenti a questo secondo insieme erano quasi sempre dotati di accessori che dovevano agevolarne la conservazione e la lettura: al centro della pagina era posta una sorta di piccolo dado, risparmiato al momento di incavare il legno perché potesse contenere la cera, che aveva la funzione di evitare lo sfregamento da contatto delle superfici cerate e la conseguente abrasione[47]; lungo il margine esterno o superiore di ciascuna tavoletta, inoltre, era spesso posizionato

[47] Al riguardo si presenta di particolare interesse la testimonianza offerta dalla lettera compilata in Egitto nel secolo IV d.C. dallo scriba di un villaggio, *Phoibammon*, che, rivolgendosi al fratello, elenca una serie di oggetti da acquistare ad Alessandria, alcuni dei quali utili alla sua attività; tra essi l'inchiostro, un calamo e un *notebook* formato da sottili tavolette

un piccolo tassello che serviva probabilmente a voltare con più agio le pagine del libro (*tabula ansata*)[48].

Alla medesima tipologia libraria, ma scritte a calamo e inchiostro direttamente su legno, appartiene anche un gran numero di tavolette da assegnare a un periodo compreso nel passaggio dal I al II secolo d.C. scoperte nel sito britannico di Vindolanda, sede di una fortezza romana in muratura edificata su precedenti costruzioni in legno[49]. Il più celebre tra questi documenti è probabilmente la lettera che *Claudia Severa*, moglie di *Aelius Brocchus*, un ufficiale di rango equestre[50], indirizzò all'amica *Sulpicia Lepidina* per invitarla a festeggiare il suo compleanno:

> Claudia Severa alla sua Lepidina, salute. Il terzo giorno prima delle Idi di settembre, per il giorno in cui si festeggia il mio compleanno, ti invito di cuore a venire da noi, sorella mia, per rendere ancora più felice la mia giornata con la tua presenza [...] Saluta il tuo Ceriale. Il mio Elio e il figlio lo salutano. Ti aspetto, stammi bene, sorella, anima carissima, così come mi auguro di star bene io, e addio. Da Severa a Sulpicia Lepidina [moglie] di Ceriale[51].

La lettera è strutturata nella forma del dittico, anche se il suo aspetto è molto diverso da quello delle tavolette poste tra le mani della moglie di *Terentius Neo*; in questo caso, infatti, le due *tabulae* sono di formato pressoché quadrato (fig. 1.5). Nonostante ciò, un filo rosso lega le due testimonianze: l'attività di scrittura al femminile. Osservando con attenzione il *biglietto d'invito*, infatti, si nota una forte differenza tra le prime otto righe, vergate in una capitale corsiva abile e sicura, e le ultime quattro, aggiunte da una mano che si serve di una «grafia stentata e inelegante». Non è difficile risalire alle motivazioni di questo divario grafico: la prima parte della lettera venne compilata da uno scrivano professionale, con ogni probabilità messo a disposizione di Severa dal marito; la breve raccomandazione finale, al contrario, fu aggiunta di mano della festeggiata

di legno, recanti un tassello al centro per proteggere la cera (P.Fouad 74, sul quale vedi Capasso [1993]; Ammirati [2013, 11]).

[48] Cfr. Capasso [1992, 223].

[49] Al riguardo cfr. Petrucci [1986, 364].

[50] *Lepidina* era moglie di un altro ufficiale, *Flavius Cerialis*.

[51] La missiva è edita in Bowman e Thomas [1987, 138; 1994, 257]; per la traduzione italiana si è fatto riferimento a Cantarella [2014, 93-94].

FIG. 1.5. Tavoletta di Vindolanda contenente l'invito alla festa di compleanno di *Claudia Severa*. Londra, British Museum (T.Vindol. II 291).

che, forse in segno di affetto nei confronti dell'amica, volle riservarsi uno spazio di autografia, consegnandoci la «prima, lontana, testimonianza della difficoltà di un rapporto [quello tra le donne e la scrittura] che sempre si manterrà faticoso e combattuto»[52]. Il sito di Vindolanda ci trasmette anche documenti caratterizzati da una struttura ben diversa, a «soffietto»; in quei casi la scrittura è disposta lungo il lato corto e le tavolette sono legate tra loro secondo una sequenza base-testa, testa-base e così via. Questo particolare tipo di polittico, probabilmente utilizzato per la documentazione di tipo ufficiale e non per l'epistolografia[53], con il suo aspetto richiamava gli antichi libri lintei di uso sacrale e, di fatto, costituiva un compromesso tra la forma del rotolo (per la modalità di svolgimento) e quella del codice (per la sua articolazione in pagine)[54].

4. *Le forme del libro: aspetti grafico-visuali*

4.1. *«Novius Eunus» e una tavoletta da 10.000 sesterzi*

Sotto il consolato di *Cn. Acerronius Proculus* e di *C. Petronius Pontius*, 14 giorni avanti le calende di giugno, io, *C. Novius Eunus*, ho scritto di aver ricevuto in prestito da parte di *Euenus Primianus*, liberto di Tiberio Cesare Augusto, e, per lui assente, da parte di *Hessucus*, suo schiavo, e pertanto ne sono in debito, la somma di diecimila sesterzi, che restituirò a richiesta e a giusta ragione [...][55].

Queste parole costituiscono l'inizio della *scriptura interior* di una tavoletta cerata in forma di trittico rinvenuta nel luglio del 1959 durante la campagna di scavi intrapresa presso la località di Murecine, un sobborgo di Pompei lungo l'antico corso del fiume Sarno (fig. 1.6); quel sito ha restituito 185 *tabulae*, ritrovate in un luogo piuttosto inconsueto: una cesta di vimini a due manici posata su un triclinio. L'eccezionale

[52] Al riguardo vedi Miglio [1995, 81], da cui si traggono le ultime due citazioni. Sulla presenza di formule di saluto e sottoscrizioni autografe in lettere di donne del tardo antico vedi Boccuzzi [2015, 173-175].

[53] Così Petrucci [1986, 365].

[54] Al riguardo cfr. Cavallo [1992a, 100].

[55] Cfr. Pompei [1993, 196], da cui si trae la traduzione; Camodeca [1994, 118].

conservazione delle tavolette, impilate l'una sopra l'altra, è stata garantita dal fatto che per secoli sono rimaste completamente immerse nella torba. Nello stesso ambiente furono recuperati anche i resti di una barca, molti remi, un'ancora di ferro e materiali da costruzione. È difficile dire quali fossero le funzioni del complesso edilizio di cui quella stanza faceva parte; esso era costituito da una serie di salette magnificamente affrescate disposte intorno a un peristilio con giardino centrale e si presentava dotato di un piccolo approdo sul fiume Sarno. C'è chi ha ritenuto che avesse la funzione di *hospitium* per un pubblico di notevoli possibilità economiche[56]; chi ha ipotizzato che fosse una delle *deversoriae tabernae* che Nerone faceva costruire come luogo di ristoro per i suoi spostamenti lungo le coste campane e laziali[57]; chi, infine, ha sostenuto che nella sua prima fase costruttiva fosse sede di un importante *collegium*, che però venne successivamente smantellato; ciò spiegherebbe perché le tavolette, costituenti l'archivio della famiglia puteolana dei Sulpicii, furono lasciate in una sorta di magazzino, insieme ad altro materiale depositato alla rinfusa, in attesa di una ristrutturazione che non ebbe mai luogo per i drammatici eventi del 79 d.C.[58].

Il documento di cui ci stiamo occupando rimanda a un periodo di qualche anno precedente l'eruzione, visto che riguarda una complessa operazione finanziaria condotta a più riprese tra il 37 e il 39 d.C. La *scriptura interior* (oggi non più decifrabile per il deperimento subito dalla superficie lignea, ma a noi nota grazie a una serie di fotografie scattate all'atto del ritrovamento) attesta che il 18 giugno del 37 d.C., nei giorni in cui le navi granarie alessandrine cominciavano ad arrivare nel porto di Pozzuoli[59], il mercante di grano *Caius Novius Eunus* aveva ricevuto la somma di 10.000 sesterzi da un liberto imperiale, *Euenus Primianus*, o, per meglio dire, da un servo che sostituiva il padrone assente. A garanzia del denaro ottenuto, egli offriva in pegno grano, cereali e legumi depositati nei granai pubblici di Pozzuoli in un magazzino

[56] Cfr. Camodeca [2009, 23].
[57] Secondo quanto riferito in Suet. *Nero* 27; al riguardo vedi Mastroroberto [2003, 513-515].
[58] Cfr. Camodeca [2009, 23].
[59] Cfr. Camodeca [1994, 104].

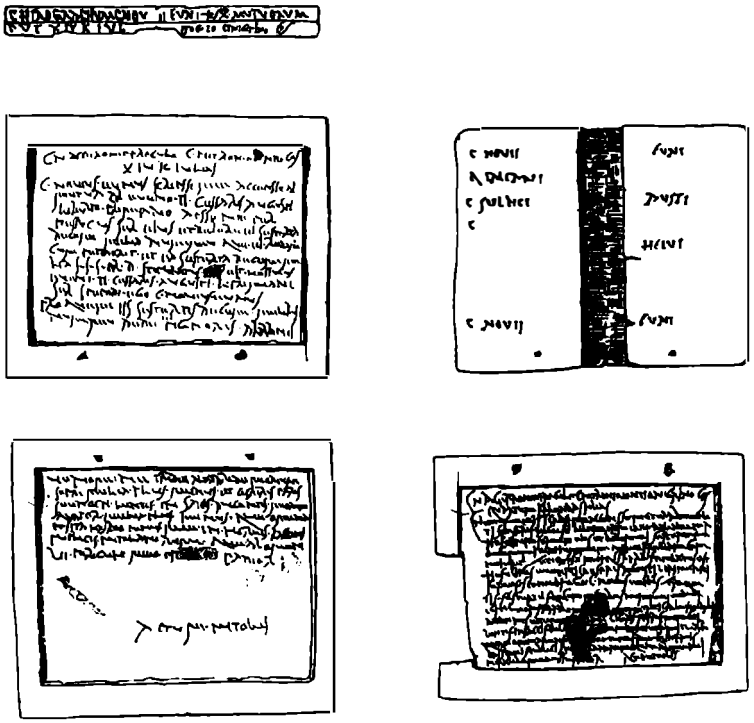


FIG. 1.6. Trittico di *Novius Eunus*, 18 giugno 37 d.C. (TP Sulp. 51).
Fonte: Stefani [2008, 3].

tenuto in affitto. Il documento – autografo di *Novius Eunus* – proseguiva nella quarta facciata con la lista dei testimoni; nella quinta pagina – di mano di uno scrivano professionista – si leggeva la *scriptura exterior*, recante il testo dell'atto in versione ridotta, costellato di errori ma anche di alcune correzioni[60].

L'operazione commerciale tentata da *Novius Eunus* non ebbe buon fine, secondo quanto testimoniato da altre quattro testimonianze documentarie conservate nello stesso archivio: esse parlano di nuove richieste di denaro, insormontabili difficoltà di pagamento, perdita dei beni dati in

[60] Come ad esempio quella riguardante il nome dello schiavo che rappresentava il creditore, *Hesychus* e non *Hessucus*; al riguardo cfr. *ibidem*, 128.

garanzia, e di un ultimo, solenne impegno di ottemperare a quanto ancora dovuto per non incorrere nella condizione di spergiuro, che avrebbe comportato pene di ordine morale e materiale[61]. Al di là delle tormentate vicende biografiche di *Eunus*, comunque, ciò che rende prezioso il suo caso è l'esemplarità; esso offre la possibilità di cogliere nella sua azione di scrittura un appartenente a quella *media plebs* costituita dall'agiata borghesia urbana che comprendeva la grande maggioranza degli alfabeti che abitavano nelle aree sottoposte al dominio di Roma[62]. *Novius Eunus*, infatti, pur essendo pienamente alfabetizzato e dimostrandosi in grado di compilare in prima persona un documento di una certa complessità, si serve di un latino corrente, fortemente influenzato dalla lingua osca, tanto da commettere errori che riportano al parlato[63]. Anche la sua scrittura, una capitale corsiva simile a quella di tanti altri scriventi di ogni angolo dell'impero[64], mostra una notevole rapidità di esecuzione, ma denota pure gravi difficoltà nell'allineamento, evidenti sia in senso verticale (per l'impossibilità di mantenere una corretta linea di giustificazione) sia in senso orizzontale (per la tendenza a inclinare verso il basso le ultime righe della trascrizione). Il mercante campano, insomma, da una parte era uno scrivente come tanti, che per svolgere la sua attività commerciale aveva bisogno della parola scritta e la usava con una certa perizia, ma non senza esitazioni; dall'altra era un potenziale lettore, dotato degli strumenti essenziali per avvicinarsi al mondo della letteratura; non quella alta, però, ma piuttosto quella corrente e di consumo, come ad esempio i libri di letteratura fantastica pieni «di prodigi e racconti, cose inaudite e incredibili», che secondo Gellio erano venduti nel porto di Brindisi[65] e che probabilmente non era difficile

[61] Cfr. Pompei [1993, 198]. *Novius Eunus* fu costretto a giurare per Giove Ottimo Massimo, per il *numen* del divo Augusto e per il *Genius* dell'imperatore Caligola; tale giuramento, in caso di inadempienza, comportava l'accusa di spergiuro e di grave crimine; cfr. Stefani [2008, 3].

[62] Al riguardo vedi Veyne [2000, spec. 1172-1179].

[63] Come, ad esempio, lo scempiamento delle consonanti doppie e l'omissione delle consonanti finali: cfr. Stefani [2008, 2].

[64] Su questa tipologia grafica cfr. Pratesi e Cherubini [2010, 47-54] (con bibliografia pregressa).

[65] La vendita di libri di questo genere, *miraculorum fabularumque pleni, res inauditae, incredulae*, è ricordata da Gellio (9, 4, 1-5); pur trattandosi

trovare anche nel porto di Pozzuoli, nel quale *Eunus* si recava per svolgere la sua attività di mercatura.

4.2. *I libri di legno di «Kellis»*

Tre secoli più tardi, in un'area posta all'estrema periferia della *koiné* grafica greco-latina, incontriamo due straordinari esempi di libri lignei della seconda tipologia cui si è fatto riferimento in precedenza[66], caratterizzata da pagine che girano attorno a un unico asse di svolgimento e dalla scrittura orientata parallelamente al lato corto; entrambi i testimoni furono rinvenuti durante gli scavi iniziati nel gennaio del 1986 nel deserto occidentale dell'Egitto nell'oasi di Dakhleh, ad Ismant el-Kharab (chiamata anticamente *Kellis*), a circa 800 km di distanza dal Cairo[67]. Il villaggio venne abbandonato fin dagli ultimi anni del IV secolo d.C. a causa dei movimenti delle dune sabbiose, che, dopo aver coperto completamente la zona, finirono per assicurare un'eccellente preservazione di templi pagani, chiese cristiane, bagni romani e vaste aree residenziali e industriali. All'interno di un'abitazione denominata dagli archeologi «casa 2», in un ambiente che aveva la funzione di cucina, furono ritrovati due testimoni lignei, ancora dotati dei lacci della legatura: il primo è un registro di spese riguardanti l'amministratore di una tenuta agricola, riferito gli anni 360-380 d.C.; nel secondo si legge una piccola raccolta di orazioni del retore ateniese Isocrate, databile a un periodo coevo. I due contenitori librari presentano misure diverse tra loro: se il libro di conti ha un formato alto e stretto (cm 33,4 × 10,7), il libro delle orazioni isocratee mostra più o meno la stessa altezza, ma è decisamente più largo (cm 32 × 16). Tali sensibili differenze dipendono con ogni probabilità dalle diverse funzioni assegnate ai due contenitori librari: da una parte un testo letterario, presumibilmente utilizzato per le sue lezioni da un maestro del luogo; dall'altra una sorta di libro

di una testimonianza risalente al II secolo d.C. e riguardante testi in lingua greca, pare ragionevole ritenere che vi fosse un'ampia circolazione di libri del genere anche in ambito latino (traggo la citazione da Fedeli [1989, 375]).

[66] Al proposito vedi il paragrafo 3.

[67] Al riguardo cfr. Worp e Rijksbaron [1997, 9-31].

mastro di dare e avere, destinato a registrazioni di carattere economico-finanziario. La tecnica di manifattura dei due oggetti librari appare per molti versi simile: in entrambi i casi viene utilizzato legno di acacia; la prima e l'ultima tavoletta svolgono funzione di coperta e presentano i bordi leggermente arrotondati; tutte le pagine (8 per il libro di conti e 9 per l'Isocrate) sono state cosparse di una sostanza simile al gesso – verosimilmente aggiunta per favorire lo scorrimento del calamo – con procedura che richiama da vicino quanto detto a proposito delle *tabulae dealbatae*[68]; ogni tabella è dotata di due coppie di fori, posti in verticale lungo il margine interno a breve distanza dai margini di testa e di coda, che consentivano il passaggio del filo di legatura. In ambedue i testimoni la scrittura occupa quasi tutto lo spazio a disposizione del copista, con margini di estensione molto ridotta; entrambi i libri lignei, infine, mostrano una serie di leggere marcature che disegnano un segno ordinatore a forma di *V* disposto lungo il taglio interno (fig. 1.7). John Lawrence Sharpe ritiene che esse siano state incise dall'artigiano che tagliò il cippo ligneo per consentire al copista di mantenere l'originario ordine di successione delle tavolette, così da evitare di mettere in contatto superfici lignee non perfettamente combacianti[69]; da parte mia ritengo più economico supporre che gli intagli costituissero un'indicazione fornita ai futuri lettori, che avrebbero potuto ripristinare con facilità il corretto susseguirsi delle pagine in caso di distacco della legatura; ci troveremmo, dunque, di fronte a una sorta di «paginazione plastica», non replicabile nei codici su supporto morbido poiché apposta in una zona inaccessibile per la presenza del dorso della legatura. Solamente nel *codex* isocrateo si rileva la ripresa di un'abitudine codicologica già segnalata nei polittici pompeiani, vale a dire l'aggiunta di sei piccoli cuscinetti in pelle posti nei margini esterni del *verso* di ciascuna *tabula*, che avevano la funzione di evitare ogni possibile sfregamento con la pagina seguente[70]. Nella raccolta di orazioni, inoltre, si registra la pratica di de-

[68] Al riguardo vedi il paragrafo 2.

[69] Cfr. Sharpe III [1992, 132].

[70] In Federici *et al.* [1989, 211] si menziona il caso di alcuni «distanziatori» realizzati probabilmente con pece greca che si trovano sia sulla cornice sia sul piano cerato del polittico P.Vat. gr. 58-63 (sec. VI), con la funzione di impedire lo sfregamento tra le superfici.

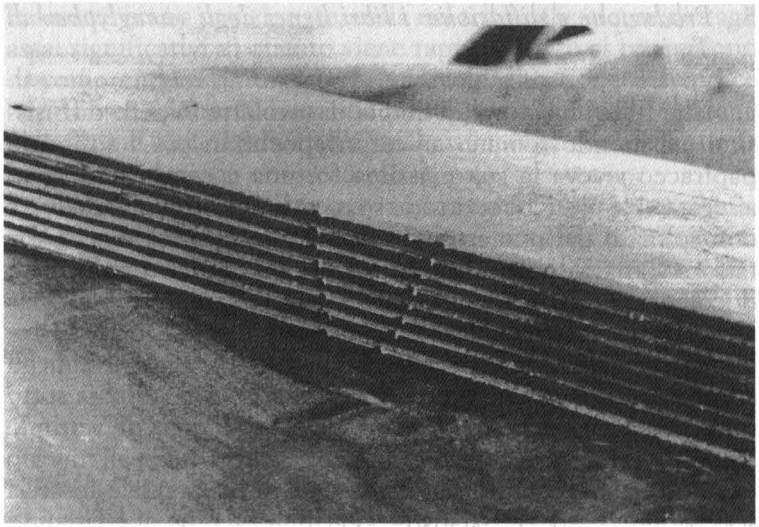


FIG. 1.7. Dorso del registro di spese di *Kellis* con le marcature a forma di V (P.Kell. IV Gr. 96).

lineare i confini del quadro di scrittura tracciando un doppio solco con uno strumento a secco su ciascuna facciata; è difficile dire con quale strumento sia stata realizzata tale marcatura, anche se non è da escludere l'uso di rondelle di piombo del tipo di quelle ricordate in uno degli epigrammi dell'*Antologia Palatina*, risalenti al VI secolo d.C. («piombo asciutto che marca la via»)[71]. Questa modalità di rigatura, tipica del libro manoscritto, era stata acquisita dall'esempio offerto da antichi libri lignei o, al contrario, furono le tecniche adottate per la copia dei codici su membrana a influenzare gli artigiani che confezionarono il codice di Dakhleh? Entrambe le ipotesi sono possibili; sta di fatto, comunque, che le caratteristiche morfologiche dei libri di *Kellis* lasciano intendere che la parentela tra i codici lignei e quelli confezionati su supporto morbido era probabilmente molto più stretta di quel che si potesse sospettare soltanto pochi anni fa.

[71] Una descrizione di carattere codicologico in Sharpe III [1992, 131-137]. La segnalazione dell'epigramma dell'*Antologia Palatina* (VI, 66, 1) è presente in Capasso [2005, 108].

5. *Produzione e diffusione: i libri lignei degli «anaglypha» di Traiano*

Che i libri in forma di codici di tavolette fossero diffusissimi nel mondo romano anche in epoche in cui il supporto papiraceo viveva la sua massima fortuna e cominciavano ad affermarsi le pratiche scrittorie su membrana, lo si può dedurre non soltanto dai numerosi ritrovamenti archeologici, cui si è fatto sommario cenno finora, ma anche da una significativa documentazione iconografica. Tra le molteplici testimonianze ancor oggi a nostra disposizione, quella più spettacolare è probabilmente offerta dalle scene di condono fiscale visibili negli *anaglypha Traiani*, due plutei rinvenuti nel 1872 a Roma sotto una costruzione medievale posta davanti all'arco di Settimio Severo[72] e attualmente collocati nella curia Iulia all'interno del Foro romano. Non sappiamo con certezza quale fosse la sede originaria delle balaustre: per lungo tempo si è ritenuto che fossero gli elementi di chiusura della cosiddetta aiuola di Marsia, un'area sacra dove erano piantati alcuni alberi tra cui il *ficus Ruminalis*, che richiamava la memoria del fico selvatico sotto il quale Romolo e Remo sarebbero stati allattati dalla lupa; di recente, però, Elio De Magistris ha ipotizzato che essi segnassero la sede dell'antico tribunale pretorio, uno dei luoghi utilizzati dagli imperatori per amministrare la giustizia[73]. La tesi appare convincente: l'ambientazione giudiziale, infatti, permette di comprendere compiutamente il senso (invero assai discusso) di quanto è rappresentato nei plutei. Se le facce interne delle grandi lastre – misuranti circa 5 m – raffigurano la processione dei *suovetaurilia* (i sacrifici di purificazione in cui si immolavano a Marte un maiale, un montone e un toro), quelle esterne rimandano ad avvenimenti storici avvenuti sotto il principato di Traiano. Il primo pannello mostra la proclamazione di un editto di condono fiscale; il secondo, incompleto ma ancora leggibile, ritrae alcuni soldati che pongono sul rogo un certo numero di codici lignei. Secondo l'interpretazione qui proposta, la scena è ambientata nel luogo in cui le due

[72] Su tale costruzione, conosciuta con il nome di *Torre del Campanaro* o *Torre della Grascia*, vedi Torelli [1982, 111, n. 3].

[73] Nella successiva ricostruzione si terrà ampiamente conto delle conclusioni cui è giunto De Magistris [2010, 149-171].

balaustre erano posizionate, ossia nel tribunale; alcuni dettagli assai significativi di quanto viene rappresentato ci consentono di comprendere da un lato la notevole diffusione del codice ligneo nell'epoca di massimo sviluppo dell'alfabetizzazione nella Roma imperiale e dall'altro la sua piena coesistenza e la forte interrelazione con il rotolo di papiro.

Cominciamo la nostra osservazione dal primo pluteo, procedendo con andamento da sinistra a destra (fig. 1.8): la scena si apre con una figura posta in piedi sui rostri, l'imperatore [a], che annuncia la sua decisione e tiene tra le mani un rotolo di papiro, nel quale è trascritto l'editto di abolizione delle tasse. Di quali tasse si trattava? La risposta viene dal personaggio posto più o meno al centro della composizione [b], un plebeo che stringe nella mano sinistra un oggetto di forma quadrangolare che per la sua posizione, al centro del campo focale del rilievo, riveste certamente una notevole importanza; ritenuto per molto tempo una piccola borsa destinata a contenere i donativi imperiali in contanti, è in realtà da intendere come una *tabula ansata* in legno o anche una piccola sacca in pelle che conservava al suo interno un codice ligneo. Quel *codex* doveva contenere un testamento: l'editto traianeo di cui stiamo trattando, infatti, esentava i testatori dotati di modesti patrimoni dall'obbligo di versare all'erario il 5% del valore complessivo dei loro beni[74] e i testamenti *per aes et libram* (ovvero i negozi solenni compiuti in presenza di testimoni) per antica tradizione potevano essere vergati soltanto su tavolette[75]. I cittadini che si accalcano sotto i rostri accanto al personaggio di cui si è trattato finora sono coloro che si aggirano nel Foro

[74] Cfr. Plin. *panegyr.* 38-40.

[75] Cfr. Marichal [1992, 174]. La circostanza è attestata anche dalla formula che per secoli fu utilizzata per testare: «Haec ita, ut in his tabulis cerisque scripta sunt, ita do ita lego ita testor, itaque vos, Quirites, testimonium mihi perhibetote» («Tutto ciò così come in queste tavole cerate è scritto, così lo do, così lo lascio, così lo dispongo e così voi, Quiriti, datemi testimonianza», Gai *instit.* 2, 104; per la traduzione cfr. Fascione [2012, 344]); al riguardo si ricordi che Svetonio, esperto conoscitore della lingua dell'amministrazione in ragione del suo incarico di segretario della cancelleria imperiale, fa uso del termine *codex* soltanto in riferimento ai due testamenti di Augusto; e, ancora, che due testamenti di cittadini romani (il nobile *Dasumius* e il cavaliere *Antonius Silvanus*) risalenti al periodo di cui ci stiamo occupando (sono datati rispettivamente al 108 e al 142 d.C.) risultano entrambi vergati su tavolette: Marichal [1992, 177].

portando con sé le scritture testamentarie, convinti di essere tenuti a pagare la tassa di successione all'erario; ora, grazie alla concessione imperiale, possono esultare. Spostandoci un po' più avanti, verso destra, incontriamo una figura seduta [c]; si tratta ancora dell'imperatore, che amministra la giustizia sulla tribuna monumentalizzata con i plutei traianei; a fianco altri plebei [d] che tengono in mano i rotoli sui quali gli scrivani del tribunale avevano trascritto la formula di assoluzione pronunciata dall'imperatore.

Passando al secondo pannello della figura 1.8, è interamente occupato da una lunga fila di soldati, provenienti dal tribunale dell'imperatore; i militari portano i grandi libri contenenti le prove testimoniali dei debiti, certamente esibite nel processo a carico degli insolventi, che, grazie alla magnanimità imperiale, possono essere distrutte. Le misure dei codici lignei sono impressionanti: tra i dieci volumi ancora visibili, nove appaiono di eccezionali dimensioni (circa 50 cm di altezza), tanto da dover essere portati a spalla [e]: uno solo, posto tra le mani dell'ottava figura a partire da sinistra [f], è decisamente più piccolo (circa 30 cm di altezza) e infatti viene sorretto dalle braccia distese del soldato, che non sembra esprimere uno sforzo particolare. Si noti che tutti i volumi presentano una legatura di sicurezza data da una cinghia – presumibilmente in pelle – posta al centro di ciascuno di essi, con andamento parallelo al lato lungo, poi rimossa al momento di gettare i libri sul fuoco [g][76]. Non ci sono ragioni per ritenere che il modello librario qui proposto non riprendesse fedelmente esemplari di uso comune in ambito giudiziario in epoca traianea; pare ragionevole ipotizzare, anzi, che il loro aspetto riflettesse un modello utilizzato da epoche molto antiche per gli usi civili che richiedessero una documentazione scritta: dai *libri sententiarum in senatu dictarum* ai *codices librariorum*, contenenti gli *acta senatus* (bruciati dal popolo nel 52 a.C. insieme con banchi, seggi delle tribune e tavoli nel rogo allestito durante i funerali di Clodio); dai *commentarii*, recanti i resoconti relativi alla gestione di determinate cariche, agli *annales pontificum*, i più antichi esempi di testo storiografico romano, esposto al

[76] Questi codici lignei particolarmente voluminosi erano spesso muniti di ganci per trasportarli più comodamente e conservarli appesi alle pareti (*codices ansati*); al proposito vedi Cavallo [1991, 174]; Degni [1998, 38].

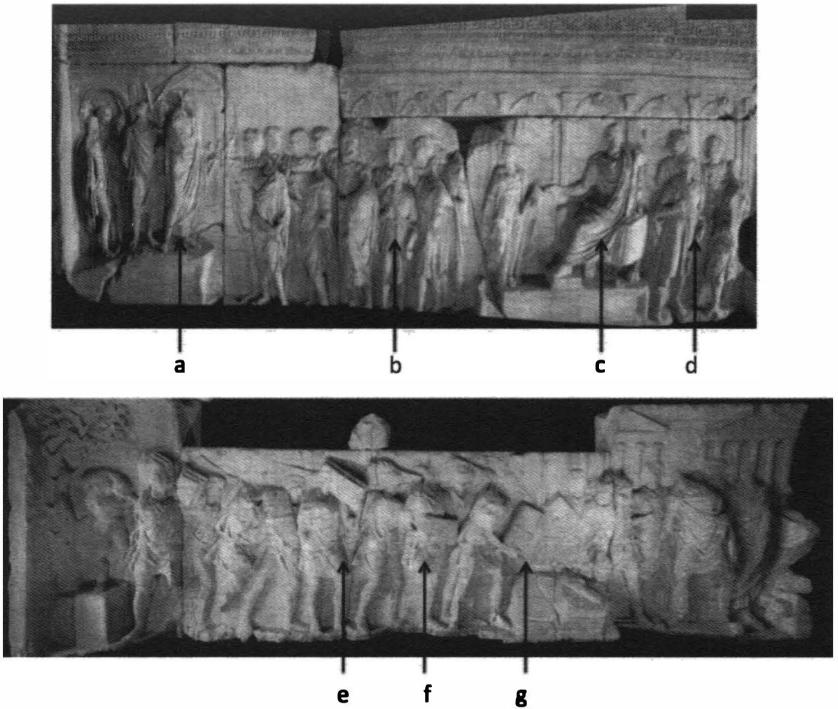


FIG. 1.8. Roma, Foro cosiddetto Romano, Curia - *Anaglypha Traiani*. In alto rilievo cosiddetto degli *alimenta*; in basso rilievo cosiddetto dei *reliqua vetera abolita*.

pubblico dai pontefici nella forma di *tabulae dealbatae* o trascritto come vera e propria cronaca narrativa su tavole lignee, poi legate tra loro a costituire *codices*[77].

6. *Pratiche di lettura: scrivere, riscrivere e leggere alla scuola del «ludimagister»*

In precedenza ci siamo interrogati sull'effettivo livello di alfabetizzazione nella Roma imperiale; ma quali erano le pratiche didattiche adottate per insegnare a leggere e a scrivere? Per lungo tempo il luogo privilegiato per l'educazione dei bambini romani fu la *domus*, sotto la guida diretta del *paterfamilias* o di un familiare capace di trasmettere i valori del *mos maiorum*; al proposito si ricordi l'esempio di Catone il Censore (234 a.C.-149 a.C.) che, nonostante una vita pubblica eccezionalmente attiva, trovò il tempo di insegnare a scrivere al figlio, vergando «di sua mano a grossi caratteri i fatti della storia, perché avesse in casa sua di che apprendere gli avvenimenti antichi riguardanti la propria patria»[78], oppure il caso di Augusto, che dopo la morte del genero Marco Vipsanio Agrippa, volle insegnare a scrivere e a leggere ai nipoti, che furono ben presto in grado di imitare la sua stessa scrittura[79]. D'altro canto, specie quando si apparteneva alle classi più elevate, era usuale anche ricorrere al servizio di un precettore, come nel caso di Cicerone che nel 56 a.C. affidò il figlio Marco e il nipote Quinto (rispettivamente di 9 e 11 anni d'età) alle cure di un maestro d'eccezione, Tirannione, uomo coltissimo e raffinato bibliofilo, che svolse il suo compito con ottimi risultati[80]. Arrivati alla fine del I secolo d.C., però, quella prassi si era progressivamente ridotta alle casate della

[77] Per questo elenco, cfr. Cavallo [1992a, 98].

[78] Cfr. Plut. *Cat. Ma.* 20, 7 (la traduzione è tratta da Plutarco [1992, 637-639]; al proposito vedi almeno Cavallo [1989a, 703]; Del Corso [2010, 73-74].

[79] Cfr. Suet. *Aug.* 64, 2-3, citato in Bonner [1986, 30].

[80] Secondo quanto attestato da una lettera che Cicerone inviò al fratello nella primavera del 56: «Il tuo ottimo figlio, Quinto, sta ricevendo una notevole educazione, adesso che Tirannione insegna in casa mia» (Cic. *ad Q. fr.* 2, 4, 2, citata in *ibidem*, 44). Cicerone si avvalse del suo aiuto per la classificazione della sua biblioteca nella villa di Anzio [*ibidem*, 45].

nobilitas o dei notabili imperiali; così, anche se Quintiliano proponeva come ancora attuale il dilemma se fosse più utile trattenere lo studente fra le pareti domestiche oppure affidarlo a precettori (prospettando una questione di recente tornata in auge in diversi paesi, primi tra tutti gli Stati Uniti, nei quali l'*Homeschooling* è in costante crescita e coinvolge attualmente circa due milioni di studenti)[81], di fatto era prevalente il ricorso a un sistema scolastico «esterno», fondato sull'accordo tra le famiglie e gli insegnanti che esercitavano la loro attività senza essere sottoposti ad alcun vincolo normativo da parte dell'autorità statale. Tre erano i principali livelli educativi:

- il *ludus litterarius*, destinato a fanciulli tra i 7 e gli 11 anni perché acquisissero i *prima elementa*;
- la scuola del *grammaticus*, frequentata da ragazzi tra i 12 e i 16 anni, che proponeva programmi basati sullo studio della letteratura;
- la formazione superiore sotto la guida del *rethor*, che completava l'educazione liberale e garantiva gli strumenti essenziali per potersi dedicare alla vita politica e all'attività forense[82].

La tavoletta cerata era l'indiscussa protagonista delle pratiche di insegnamento scolastico di primo grado; nella scuola primaria, infatti, l'insegnamento non prevedeva l'uso di libri, ma la dettatura o la trascrizione di frasi preparate dal maestro; ciò spiega perché nella gran massa di materiali didattici greco-egizi giunti fino a noi pochissimi sono i manuali scolastici di apprendimento della scrittura, che evidentemente venivano adoperati di rado.

Ma proviamo a seguire la giornata di un bambino romano appartenente a una famiglia di possibilità economiche medie all'inizio del suo percorso scolastico, ovvero intorno ai 7 anni di età. Il padroncino, messa al collo la *bulla* (un amuleto indossato da ogni figlio maschio dalla nascita all'adolescenza), si recava a scuola accompagnato dal *paedagogus* – uno schiavo di una certa età che godeva di particolare fiducia da parte dei genitori e aveva il compito di *custos* contro possibili pericoli – e dal

[81] Sull'*Homeschooling* cfr. Mitchell [2001]; per analoghe iniziative di «educazione parentale» in Italia, vedi http://www.controscuola.it (ultimo accesso: marzo 2016).

[82] Per quanto detto finora, cfr. Gianotti [1989, 424-430].

verna, uno schiavo giovane, nato in casa e allevato insieme ai bambini liberi, che portava con sé la *capsa* con gli strumenti di scrittura (da qui il nome di *capsarius*)[83]. Le lezioni si potevano tenere al chiuso, a casa del maestro o in una stanza da lui affittata a questo scopo, oppure all'aperto, in luoghi che potessero attirare l'attenzione, così da poter reclutare nuovi studenti: una posizione adatta, ad esempio, era individuata nei porticati posti nella zona del foro[84]. Proprio all'interno di essi è ambientata una scena rappresentata in una pittura pompeiana: essa mostra in primo piano la fustigazione di un alunno indisciplinato, dietro al quale sono rappresentati tre compagni diligenti, che sorreggono sulle ginocchia le loro tavolette; sullo sfondo dei curiosi, che fanno capolino appoggiandosi a una colonna[85]. La figura del maestro elementare (chiamato *ludi magister*) non godeva di buon prestigio sociale: di solito originario del mondo degli schiavi, le sue condizioni economiche erano precarie poiché viveva soltanto della retribuzione dei genitori, che spesso non pagavano quanto pattuito o saldavano il dovuto in grave ritardo; così non erano rare suppliche come quella vergata da un povero insegnante su un muro della grande palestra di Pompei: «Chi di voi mi pagherà per il mio insegnamento abbia raddoppiata la sua fortuna!»[86]. I due principali strumenti didattici per l'apprendimento della scrittura erano le tavolette cerate e lo stilo, anche se nell'Egitto greco-romano si potevano adoperare anche supporti morbidi che circolavano in abbondanza, come parti di rotoli di papiro ormai inservibili, sui quali si scriveva a calamo e inchiostro; negli ambienti più poveri di varie aree dell'impero, inoltre, si ricorreva anche a frammenti di vasi, utili per una scrittura a sgraffio. Le procedure di apprendimento erano piuttosto semplici: secondo Quintiliano occorreva in primo luogo essere in grado di riconoscere «habita et nomina»

[83] Al proposito cfr. Hor. *sat.* 1, 6, 78; Iuv. 10, 117 (citati in Bonner [1986, 55, 65]).

[84] Una riflessione sugli spazi destinati all'insegnamento nelle testimonianze iconografiche greco-romane in Del Corso [2008b, 326-328].

[85] La raffigurazione proviene da un lungo fregio tagliato in sedici pezzi nel 1755, originariamente posto nella parte superiore dell'atrio della Casa di Giulia Felice e ora conservato presso il Museo Archeologico di Napoli (inv. 9066). Al riguardo cfr. Bonner [1986, 151-152].

[86] «Qui mihi docendi dederit mercedem, (h)abeat quod petit a superis!»; l'iscrizione fu ritrovata da Matteo Della Corte (*CIL* IV 8562, citata in Garcia y Garcia [2004, 54-55], da cui si trae la traduzione).

ovvero le figure e i nomi delle lettere in ordine alfabetico e con diverso ordinamento[87], ricorrendo all'aiuto di sagome in avorio di vari corpi e grandezze[88]. Orazio, inoltre, racconta di «blandi maestri» che davano ai bambini dei dolcetti per incoraggiarli nell'apprendimento dell'alfabeto, anche se, come detto in precedenza, era probabilmente più comune il caso di insegnanti che preferivano ricorrere alle punizioni corporali per ottenere i risultati sperati. Una volta acquisita la capacità di distinguere la morfologia dei principali segni, si tentavano le prime prove di scrittura: al riguardo Seneca afferma che «i bambini imparano a scrivere su un modello; le loro dita vengono sorrette e la mano altrui le guida lungo i segni delle lettere; poi si dice loro di imitare quei modelli e di correggere in base a essi il loro scritto»[89].

È interessante notare che in questo passo non viene specificata né la natura della superficie scrittoria né quella dello strumento; si trattava certamente della tavoletta cerata e dello stilo, di uso tanto comune da non rendere necessari riferimenti espliciti[90]. Tenere lo *stylus* nella posizione corretta non era agevole, ma tale difficoltà era superata con l'aiuto di un maestro, che stringeva la mano dell'alunno per guidarla nei giusti movimenti; di seguito il bambino doveva essere in grado di tracciare le lettere senza essere aiutato e infine doveva riuscire a riprodurle in modo del tutto autonomo, con la semplice osservazione dei modelli, formando dapprima sillabe, poi parole e infine intere frasi[91]. Quintiliano cita anche un secondo metodo:

> Quando, poi, il bambino avrà cominciato a tracciare i segni, sarà utile fare incidere meglio che sia possibile le lettere dell'alfabeto su una tavoletta dura, sicché la sua penna sia, per così dire, guidata attraverso i solchi. Perché, così egli non farà sbagli, come potrebbe accadere sulle tavolette di cera (la scrittura sarà contenuta entro i due margini, né potrà oltrepassare i limiti tracciati), e seguendo con maggior celerità e

[87] Cfr. Cavallo [1989b, 331-332].

[88] Cfr. Quint. *inst.* 1, 1, 26, citato in Bonner [1986, 214]. Girolamo, però, ci informa del fatto che circolavano pure modelli ben più economici in legno di bosso: cfr. *ibidem*.

[89] Sen. *epist.* 94, 51; cfr. Seneca [1979, 77], da cui si trae la traduzione.

[90] Al proposito vedi Fioretti [2010, 7].

[91] Sulle quattro fasi dell'apprendimento della scrittura nel mondo greco-romano, vedi *ibidem*, 6-7.

frequenza segni fissi, irrobustirà le articolazioni della mano e non avrà bisogno dell'aiuto di chi gliela regga sovrapponendovi la propria. La cura di scriver chiaro e presto non è fuor di posto: eppure, generalmente i buoni maestri non se ne curano[92].

Questa innovativa modalità di apprendimento presentava il vantaggio di prescindere dall'aiuto diretto dell'insegnante e *costringeva* l'alunno a eseguire il tracciato delle lettere in modo corretto, senza le deviazioni dal modello che caratterizzavano l'esecuzione a mano libera su tavoletta cerata; in tal modo si voleva evitare l'esecuzione di scritture caratterizzate da tratti rigidi e talora disarticolati che dovevano essere molto comuni tra gli scriventi che restavano a un grado di apprendimento elementare e venivano inevitabilmente riprodotte nelle modalità papiro-calamo, laddove non si acquisiva una pratica grafica di secondo livello. Tale stretta interazione tra la scrittura «a sgraffio» e la scrittura a inchiostro è tipica delle pratiche di insegnamento del mondo romano, caratterizzate dall'assenza di un sistema scolastico organizzato per la scuola elementare e dall'uso generalizzato della tavoletta. Diversa la situazione nel mondo greco nel quale l'uso di tavolette lignee era adottato per gli esercizi grafici di primissimo livello e poi subito abbandonato, a vantaggio della scrittura a calamo su papiro; da qui la presenza di forme di lettera tendenzialmente tondeggianti e di esecuzione piuttosto fluida anche nelle scritture di uso quotidiano attribuibili a scriventi non particolarmente avvertiti[93].

Soltanto dopo aver imparato a scrivere si imparava a leggere; è molto probabile, dunque, che vi fosse un buon numero di individui, rimasti al primo grado della scolarità, che erano in grado di scrivere ma non di leggere. Gli esercizi primari di lettura si fondavano sul riconoscimento delle singole lettere,

[92] Quint. *inst.* 1, 1, 27-28 (traggo la traduzione da Quintiliano [1979, 93]; i passi di Seneca e Quintiliano sono menzionati in Gianotti [1989, 440] e in Fioretti [2010, 7-8].

[93] Al proposito cfr. le considerazioni esposte in *ibidem*, 9-13. Le due prassi di apprendimento restarono in auge a lungo, se Girolamo, più di tre secoli dopo poteva raccomandare entrambi gli esercizi: «Quando inizia con mano incerta ad accostare lo stilo alla tavoletta, conviene che le sue dita siano guidate da un'altra mano posta sulla sua, oppure che le lettere siano intagliate su una tavola, in modo che esse siano delimitate dagli orli e disegnate mediante solchi, senza possibilità di uscirne»; cfr. Gianotti [1989, 440].

cui seguiva quello di sillabe e di parole intere[94]; la scelta di questi vocaboli poteva contenere parole molto rare; è significativo, ad esempio, che tra i 24 esempi che si leggono in un quaderno di esercizi di uno studente del IV secolo d.C., il papiro Bouriant, si colgono parole come *aix* («capra»), *lynx* («lince») e il rarissimo *rhox* («apertura»). La motivazione di tali scelte era probabilmente quella di consentire l'esercizio nell'articolazione di suoni inconsueti e difficili da pronunciare[95]. Ad Ercolano alcuni graffiti mostrano una serie di lettere maiuscole delineate in colonne che documentano le esercitazioni sillabiche che gli alunni di una piccola scuola compivano sotto la guida del loro *ludi magister*; anche in questo caso si prediligeva la composizione di parole di difficile pronuncia. Uno di questi scioglilingua basati sull'allitterazione doveva essere ben noto a Pompei, visto che ci è giunto in due testimonianze[96]: possiamo immaginare che i bambini provassero una grande soddisfazione quando riuscivano a recitarlo, emettendo suoni che apparivano loro del tutto inconsueti: *Barbara barbaribus barbabant barbara barbis*[97].

[94] Al riguardo cfr. Cavallo [1989b, 332].

[95] Cfr. Bonner [1986, 218].

[96] *CIL* IV 4235 e, con allitterazione meno accentuata, *CIL* IV 8436 (citate in Garcia y Garcia [2004, 39]).

[97] «Balbettavano cose barbare sotto le barbare barbe»: *ibidem*.

Capitolo secondo

Il rotolo

1. *Dalla Grecia a Roma*

Nel 181 a.C. una clamorosa scoperta «archeologica» rischiò di perturbare il consolidato ordine religioso e politico che regolava la società romana: mentre lo scriba Cneo Terenzio[1] stava arando il suo campo sul Gianicolo, vennero alla luce due pesanti arche di pietra chiuse da coperchi fissati con fili di piombo[2]. L'una, secondo quanto si leggeva nell'epigrafe posta al di sopra di essa, conteneva il corpo di Numa Pompilio («Numa Pompilius Pomponis filius rex Romanorum»), ma si presentava ormai vuota, perché le spoglie del re erano state consunte dal tempo; l'altra custodiva i suoi libri. Le fonti non concordano sul numero di quei volumi, in parte latini e in parte greci; Plinio, però, basandosi sulle informazioni fornite da uno storico del II secolo a.C., Cassio Emina, ne descrive l'aspetto: si trattava di rotoli in papiro (*e charta*), miracolosamente conservatisi grazie a uno stratagemma adottato al momento della loro confezione; i *volumina* erano sistemati all'interno di un blocco di pietra quadrato, fissato da ogni lato con spaghi

[1] Livio (con Valerio Anziate, Calpurnio Pisone, Valerio Massimo, Lattanzio e Plutarco) lo chiama «L. Petillio» e lo definisce cliente del pretore urbano citato dopo, ma il legame tra i due *Petilii* potrebbe essere un'invenzione annalistica per spiegare l'accondiscendenza dello scriba verso il pretore: 40, 29, 3, per il quale vedi Livio [1978, 742, n. 7].

[2] Secondo Livio, Plinio, Cassio Emina, Varrone e Valerio Massimo la scoperta avvenne nel corso dell'attività agricola; per Plutarco i sepolcri riemersero a causa di un'inondazione: Tite-Live [1986, 111, n. 9]. Si noti, però, che secondo Plinio la cassa era una sola (Plin. *nat.* 13, 84: «Cassio Emina, uno storico antichissimo, nel quarto libro degli Annali racconta che il cancelliere Gneo Terenzio, mentre stava zappando nel suo campo sul Gianicolo, portò alla luce una cassa che aveva contenuto il corpo di Numa, re di Roma», cfr. Plinio [1984, 141], da cui si trae la traduzione).

cerati («evinctum candelis quoquoversus»), e avvolti in foglie di cedro, che avevano impedito gli attacchi distruttivi dei tarli. Quei rotoli, contenenti in parte «scritti di filosofia pitagorica» (in greco) e in parte «di diritto pontificale» (in latino), erano certamente falsi; ad attestarlo non soltanto l'incolmabile distanza temporale che separa Numa (tradizionalmente regnante dal 715 a.C.) e Pitagora (nato intorno al 570 a.C.), ma anche le loro sembianze: Livio, infatti, annota maliziosamente che si presentavano «non integros modo, sed recentissima specie» («non solo intatti, ma di aspetto recentissimo»)[3]. Chi poteva avere avuto interesse a metterli in circolazione?

Prima di tentare di rispondere a questa domanda è opportuno ricordare che nei primi secoli della storia di Roma l'uso della scrittura era fondamentalmente delimitato agli appartenenti a due ambiti molto ristretti: i gruppi gentilizi e il corpo sacerdotale, depositari rispettivamente dei saperi giuridici e di quelli sacrali. I primi, come si è visto nel capitolo precedente, erano preferibilmente registrati su *tabulae* lignee; i secondi erano trascritti su *libri lintei* confezionati su stoffa di lino e formati da pagine ottenute grazie a una ripiegatura «a soffietto». Questa particolare tipologia libraria doveva essere molto diffusa tra le antiche popolazioni italiche, in particolare tra gli Etruschi; ad attestarlo l'iconografia funeraria, le fonti letterarie e persino una testimonianza diretta. Quanto alle fonti iconografiche, si veda il coperchio di un sarcofago a rilievo policromo della prima metà del IV secolo a.C. proveniente da uno degli ambienti della «Tomba dei Sarcofagi» di Cerveteri in cui è rappresentato uno di questi libri ripiegato dietro la testa del defunto (fig. 2.1); una ricostruzione in facsimile realizzata attraverso le indicazioni fornite dalle pieghe ha consentito di stabilire che quell'oggetto misurava cm 30×90[4]. Tra le fonti storiche basterà ricordare un noto passo di Livio (10, 38, 2-16), che riferisce che durante la terza guerra sannitica – ad Aquilonia, nel 293 a.C. – un sacerdote sannita avrebbe compiuto un sacrificio secondo il rituale prescritto in un *liber linteus*:

[3] Per importanti argomentazioni di carattere archeologico e linguistico riguardanti l'esistenza, la consistenza e la datazione dei libri di Numa vedi Rocca [2011, 85-86].

[4] Al proposito cfr. Roncalli [1978-80, 4-14]; un altro esempio viene da un'urna cineraria di Chiusi che mostra il copricapo degli aruspici appoggiato su un libro linteo ripiegato (al riguardo Blanck [1992; trad. it. 2008, 75]).

FIG. 2.1. Il *liber linteus* ripiegato posto al di sopra del sarcofago della Necropoli della Banditaccia a *Caere*. Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco (inv. 14949).

Fonte: Roncalli [1978-80, fig. 6].

Più o meno al centro dell'accampamento si recintò un'area con graticci e tavolati, ricoperta con stoffe di lino, delle dimensioni di 200 piedi su ogni lato. Qui, dopo la lettura di un antico libro di lino, il sacrificio venne compiuto da un sacerdote dal nome di Ovio Paccio, persona di nobili natali, che a suo dire aveva tratto quella cerimonia da un antichissimo rituale sannita[5].

Passando infine alle fonti archeologiche, ci si riferisce a un *liber linteus* oggi conservato presso il Museo Archeologico di Zagabria. Quell'eccezionale reperto, risalente a un periodo compreso tra la fine del III e il II secolo a.C.[6], fu portato in Egitto da immigrati etruschi o forse scritto localmente copian-

[5] Liv. 10, 38, 2-16, riguardo al quale cfr. Coarelli [1996, 10], da cui si trae la traduzione.

[6] Sul libro zagabrino vedi Fioretti [2012, 410, n. 4], con aggiornate indicazioni bibliografiche.

do un testo proveniente dalla madrepatria; una volta esaurite le sue funzioni rituali, fu utilizzato per avvolgere il corpo mummificato di una donna del periodo tolemaico[7]. Anche le pratiche religiose romane prevedevano un ampio uso di libri: nel campo della divinazione, ad esempio, esistevano i *libri haruspicini* (per la lettura delle viscere), i *libri fulgurales* (contenenti la dottrina per l'interpretazione dei fulmini) e i *libri rituales* (in cui venivano raccolte le memorie di prodigi)[8]. Pur non avendo alcuna indicazione riguardante la forma dei «contenitori» in cui si leggevano testi di tal genere, pare ragionevole pensare che – sulla scorta dei modelli etruschi e italici – avessero l'aspetto di libri tessili. Quanto, invece, ai libri sibillini, i celeberrimi vaticini recanti il *fatum* della città che la sibilla cumana aveva un giorno venduto al re Tarquinio[9], secondo Simmaco e Claudiano erano vergati su lino, mentre Varrone sostiene che fossero scritti su foglie di palma[10]. In ogni caso, ciò che più conta è che a Roma la lettura dei testi connessi alla sfera del sacro era invariabilmente soggetta a una serie di rigide mediazioni, amministrate dal potere politico e religioso. Gli oracoli sibillini, ad esempio, erano custoditi da un collegio alle dirette dipendenze del Senato e i sacerdoti incaricati della loro conservazione potevano consultarli solo su mandato dei senatori, riferendo a essi l'esito della consultazione: ogni altra forma di accesso al loro contenuto restava rigorosamente interdetta[11].

In un contesto di tal genere, l'episodio del ritrovamento dei libri di Numa appare inconsueto e destabilizzante; Livio, infatti, racconta che i rotoli, dopo essere stati estratti dalle arche che li contenevano, non furono consegnati alle autorità religiose, ma «furono letti prima dagli amici che si trovavano sul posto, poi [...] cominciarono a essere noti in cerchie più larghe»[12]. Dinanzi all'imprevista circolazione di quei testi di

[7] Cfr. Pallottino [1986, 2].

[8] Su questi ultimi vedi Cristofani [1999, 86]. Sulla speciale compatibilità esistente tra un materiale scrittorio come il lino e la sacralità dello spazio templare nella Roma antica, vedi Piccaluga [1994, 9-12].

[9] Prisco per alcune fonti, Superbo per altre.

[10] Cfr. Simmaco *epist.* IV, 34; Claudiano *bell. get.* 232; per Varrone vedi Servio *Aen.* 3, 444; le fonti sono citate in Blanck [1992; trad. it. 2008, 76].

[11] Cfr. Lentano [2013, 38].

[12] Liv. 40, 29, 9.

carattere sacrale, il potere costituito – impersonato dalla più alta autorità civile, il pretore Quinto Petillio – decise di intervenire, richiedendo in prestito i volumi per procedere a un esame del loro contenuto; riscontrate «a una lettura sommaria, molte cose atte a sovvertire il culto»[13], dichiarò la necessità di eliminarli; la decisione definitiva fu demandata prima ai tribuni della plebe e poi ai senatori, che imposero la distruzione dei rotoli greci, bruciati perché contrari alla religione istituzionale[14].

L'episodio fin qui descritto riveste un'importanza notevole per la storia religiosa romana e fornisce notizie utili per la ricostruzione della progressiva diffusione del supporto di scrittura papiraceo nella Roma repubblicana. Innanzitutto è importante rilevare che la strategia prescelta dai falsari non fu per nulla casuale: l'opzione per il rotolo privilegiava un oggetto che con il suo aspetto si distaccava dal tradizionale sistema di produzione e circolazione di testi sacrali e dunque sollecitava meccanismi di fruizione differenti rispetto a quelli richiesti dai *libri lintei*, soggetti alla mediazione dei sodalizi sacerdotali; al proposito è stato messo in evidenza come la diffusione della letteratura «misterica» sotto forma di libri rappresentò una vera rivoluzione: questa nuova «forma di trasmissione [...] introduce una nuova forma di autorità perché l'individuo, se è in grado di leggere, non ha più bisogno di intermediari»[15]. In tale ottica la scelta di collocare il presunto sepolcro di Numa nel terreno di uno scriba appare molto significativa, poiché Cn. Terenzio in virtù delle competenze derivate dalla sua professione avrebbe potuto favorire un'immediata diffusione del contenuto dei rotoli (circostanza che poi si verificò realmente). L'«aspetto recentissimo» dei *volumina* rinvenuti sul Gianicolo lascia intendere inoltre che a quell'altezza cronologica il libro-rotolo era ben noto a Roma e che il papiro era oggetto di importazione, visto che se ne potevano fabbricare veri e propri libri[16]; d'altronde rotoli in papiro circolavano da molto tempo sia nel mondo greco (per il quale le prime testimonianze

[13] Liv. 40, 29, 11.

[14] Si noti però che la distinzione operata tra i volumi greci e quelli latini all'atto della loro distruzione viene riferita soltanto nei *Detti e fatti memorabili*, I, 1, 12, Valerio Massimo [1971, 73].

[15] Rocca [2011, 85].

[16] Al proposito vedi Cavallo [1995b, 38].

dirette risalgono al V-IV sec. a.C.)[17] sia nella *Magna Grecia*, da cui forse provenivano coloro che provarono a diffondere il mito di un Numa «pitagorico». In definitiva, anche se i primi rotoli latini superstiti sono decisamente tardi (il reperto più antico finora noto è il papiro di Cornelio Gallo, databile al I sec. a.C.)[18], la diffusione di questo materiale di scrittura nel mondo romano è da porre a epoca molto più antica, risalente almeno agli eventi connessi alle guerre macedoniche del II secolo a.C.; essi determinarono da un lato il forte afflusso di prigionieri greci, in molti casi impiegati come pedagoghi o precettori presso famiglie romane, e dall'altro l'importazione in blocco di intere biblioteche ellenistiche, come ad esempio quella del re dei Macedoni Perseo, sconfitto a Pidna nel 168 a.C. da Lucio Emilio Paolo. Non sarà casuale allora che – proprio nel momento in cui «gli *exemplaria graeca* divenivano il referente obbligato per la costruzione di una letteratura latina» –[19] la forma-libro rotolo si affermasse sia nella fase di produzione che in quella di circolazione dei testi letterari. Così, se è senza dubbio notevole la circostanza per cui negli *Annales* di Ennio incontriamo la prima citazione di un rotolo di papiro[20], ben più rilevante è il fatto che essi presentino fin dalla loro composizione un'articolata successione in libri, assente in opere più antiche come l'*Odissea* di Livio Andronico e il *Bellum Punicum* di Nevio; ciò dipenderà in parte dalla volontà di seguire gli esempi provenienti dal mondo greco e in parte dalla coscienza della necessità, ormai incontrovertibile, di fondare la *facies* redazionale sul rapporto inscindibile tra *sensus* e *instrumentum*, testo e libro[21].

2. *Il supporto: il papiro, tecniche di fabbricazione*

Il papiro è con ogni probabilità il materiale di scrittura più longevo nella produzione di ambito mediterraneo: il suo

[17] Per le origini della diffusione di libri su papiro nel mondo greco vedi Del Corso [2003].

[18] A proposito del quale vedi il paragrafo 5.

[19] Cavallo [1989b, 322].

[20] Cfr. Ennius *ann.* 458.

[21] Al riguardo Bologna [1993, I, 344]; Cavallo [1995b, 38]; Battaglia Ricci [2010, 129]; Pecere [2010, 9-10].

uso è attestato fin dal III millennio a.C. e continuò ininterrottamente per circa quattromila anni, tanto da essere ancora impiegato nella cancelleria del pontefice Leone IX (1049-1054). Il processo di fabbricazione è descritto nella *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio (XIII, 74-82), che ne fornisce un lungo e controverso resoconto, a sua volta dipendente da altre fonti e non supportato dalla visione diretta (l'enciclopedista con ogni probabilità non si recò mai in Egitto e dunque non poté assistere ai processi di lavorazione, che dovevano compiersi necessariamente sul posto). Proviamo dunque a ricostruirne i passaggi principali, basandoci proprio sulle parole di Plinio[22].

2.1. *I luoghi di diffusione*

> Dunque il papiro nasce negli acquitrini d'Egitto o nei pantani lasciati dal Nilo dopo le inondazioni, dove le acque stagnano in pozze profonde non più di due cubiti [...]. Il papiro alligna anche in Sicilia [...]; recentemente si è accertato che anche il papiro che nasce lungo l'Eufrate nei dintorni di Babilonia ha i medesimi impieghi cartacei di quello egizio (13, 73).

Le origini del papiro vengono riportate all'Egitto, dove in età antica cresceva spontaneamente, specialmente nella zona del Delta, nell'oasi del Fayyum e in genere lungo il corso del fiume e dei canali che ne convogliavano l'acqua nelle zone più interne[23]; Plinio testimonia la sua presenza anche in Sicilia, in cui fu forse introdotto nel III secolo a.C. grazie agli stretti rapporti con l'Egitto tolemaico[24], e in Mesopotamia, dove la pianta fu con ogni probabilità importata dai Seleucidi, che tennero sotto il loro dominio Babilonia tra il 300 e il 150 a.C. circa. Resta soltanto da aggiungere – con dato forse poco significativo per i mutamenti climatici intervenuti nel corso di duemila anni – che attualmente la pianta cresce allo stato naturale soltanto in due zone dell'area mediterranea: a Fiumefreddo, nei pressi di Catania, e nella valle del Giordano[25].

[22] Per la traduzione dei passi pliniani si è fatto riferimento a Plinio [1984, 135-139].
[23] Cfr. Capasso [2005, 66].
[24] Cfr. Agati [2009, 58].
[25] Cfr. Capasso [2005, 67].

2.2. *La morfologia*

Ha una radice obliqua della grossezza di un braccio, un fusto a sezione triangolare non più lungo di dieci cubiti, che si assottiglia verso l'alto e termina, simile a un tirso, con una infiorescenza priva di semi (13, 71).

Tre sono le parti principali che costituiscono la pianta: il rizoma legnoso, di notevoli dimensioni, che sviluppa le radici verso il basso; il fusto dalla sezione triangolare, che ha di norma un'altezza compresa tra i 2 e i 5 m, con diametro misurante circa 3 cm; la chioma, data da un'infiorescenza ombrelliforme con raggi lunghi da 10 a 30 cm, che producono spighe di colore paglierino.

2.3. *Il taglio*

Per ottenere la carta dal papiro, si divide quest'ultimo con una lama (*acu*) in strisce sottilissime ma larghe il più possibile (*quam latissimas*). Le migliori sono quelle ricavate dal centro della pianta, poi via via tutte le altre, secondo l'ordine di taglio (13, 74).

La parte della pianta che veniva adoperata per produrre la materia di scrittura era quella mediana, ovvero il fusto, compreso tra rizoma e chioma; esso veniva sezionato, ancora fresco, in porzioni da cui si ricavavano strisce (denominate *philyrae*) che, pur essendo molto sottili, dovevano essere le più larghe possibile. Le fibre più interne consentivano di ottenere fogli di tonalità più chiara, mentre le lamine più sottili si ricavavano dalla parte inferiore della pianta, più ricca di polpa e più tenera[26]. Le parole di Plinio non specificano con chiarezza le modalità del taglio con cui si ottenevano tali pellicole; l'interpretazione più accreditata fa ipotizzare l'uso di uno strumento particolarmente affilato che permetteva di realizzare sottili strisce longitudinali (ognuna delle quali larga da 1 a 3 cm circa) con un taglio trasversale delle varie sezioni di midollo ricavate dalla pianta. Una trentina d'anni fa, però, Ignace Hendriks suggerì una diversa interpretazione del passo pliniano; a suo parere, infatti, l'uso del termine *quam latissimas* non è conciliabile con una ricostruzione di questo tipo; come

[26] Cfr. Fioretti [2014a, 42].

giustificarlo, visto che le *philyrae* dovevano misurare tutte più o meno la stessa larghezza? E perché Plinio adopera la parola *acus*, per la quale è attestato il significato di «ago» e non di «lama» o «coltello particolarmente acuminato»? Egli, dunque, mise a punto un'ipotesi alternativa: il fusto non era tagliato in strisce con un coltello, ma «sbucciato», procedendo per cerchi concentrici dall'esterno all'interno, con una sorta di ago, che non produceva listelli di estensione variabile, ma una sorta di *fogli*, alcuni dei quali larghi fino a 11 cm. Tale ricostruzione è stata successivamente esclusa da alcune verifiche sperimentali condotte da Corrado Basile che hanno mostrato come un'operazione di questo genere non era realizzabile poiché richiede tempi di esecuzione eccessivamente lunghi, che determinerebbero la disidratazione sia del midollo sia delle lamelle[27].

2.4. *Il foglio*

Tutto il papiro si «tesse» (*texitur*) su una tavola inumidita con acqua del Nilo, il cui limo ha l'effetto di una colla. Per prima cosa si stendono verticalmente sulla tavola le strisce, rispettando, per il possibile, l'originaria lunghezza del papiro, e se ne tagliano le parti eccedenti da ambedue i lati, poi si dispone sopra un altro strato di strisce, in senso normale alle prime, quindi si pressa il tutto, si fanno seccare i fogli al sole e si uniscono l'uno all'altro (13, 77).

La confezione dei fogli (*plagulae*) si otteneva ponendo su un piano di lavoro duro e bagnato una serie di *philyrae* tratte da una pianta giovane, sistemate l'una accanto all'altra o, con più probabilità, leggermente sovrapposte[28]; a questo primo strato andava subito aggiunto un secondo strato di strisce, disposte in senso trasversale. Apparentemente Plinio sembrerebbe lasciar intendere che l'adesione tra le diverse parti che andavano a costituire il foglio avveniva grazie alle sostanze contenute nel limo; ciò non pare credibile ed è da escludere anche l'uso di un'apposita colla (che però poteva essere aggiunta in lavorazioni poco accurate)[29]; in realtà la semplice pressione cui erano sottoposti i due strati – ottenuta probabilmente grazie all'impiego

[27] Cfr. Hendriks [1980, 125-126]; Basile e Di Natale [1996, 91-94].
[28] Al proposito cfr. Basile e Di Natale [1996, 92].
[29] Cfr. Agati [2009, 61].

di un rullo – era in grado di produrre la fuoriuscita del glutine contenuto nelle cellule del midollo, che fungeva da collante naturale. Le parole di Plinio, dunque, non sottintenderebbero che l'acqua contenesse sostanze adesive, ma piuttosto che «il suo uso, durante il processo di manifattura del foglio, favorisse l'adesione delle strisce, non alterandone il colore»[30]. Le acque limacciose del Nilo, infatti, erano ricche di sostanze alluminose in grado di mantenere il colore bianco delle strisce e di ammorbidirle, rendendole pronte per la compressione. Le *plagulae*, essiccate al sole e successivamente rifilate, mostravano due facce: una interna, riservata alla scrittura, e l'altra esterna, destinata a rimanere bianca. Per evitare la degradazione del materiale papiraceo, soggetto a iscurimento, le strisce potevano essere immerse in soluzioni saline; una volta che il foglio era stato confezionato, inoltre, veniva trattato con soluzioni antiparassitarie e sostanze leganti che servivano ad accrescere la lucentezza[31].

2.5. *Pregi e difetti*

Nella carta si tiene conto della sottigliezza, della consistenza, della bianchezza e della levigatezza [...]. L'eccessiva sottigliezza, in effetti, non consentiva alla «carta di Augusto» di tollerare l'uso del calamo e oltre a ciò essa, lasciando trasparire le lettere, rischiava di far sì che la scrittura del *recto* fosse cancellata da quella del *verso*; per di più l'eccessiva trasparenza le dava un aspetto sgradevole. Perciò per lo strato-base si impiegarono strisce di seconda qualità, per quello superiore strisce di prima [...]. Per questi motivi la «carta di Claudio» fu preferita a tutte le altre, mentre quella di Augusto rimase la più ricercata per la corrispondenza; la «liviana», che non aveva nulla della prima qualità, ma tutto della seconda, mantenne la sua posizione (13, 78-80).

La qualità della carta papiro circolante ai tempi di Plinio era determinata dai quattro requisiti qui menzionati: la sottigliezza (*tenuitas*), che assicurava leggerezza e maneggevolezza; la consistenza (*densitas*), indispensabile per mantenere elasticità e resistenza; la bianchezza (*candor*), che accresceva il livello di leggibilità, assicurando un sufficiente contrasto cromatico tra il colore dell'inchiostro e quello dello sfondo; la levigatezza

[30] Basile e Di Natale [1996, 106].
[31] Cfr. Capasso [2005, 73-74].

(*levor*), necessaria per far scorrere agevolmente il calamo del copista e consegnare al lettore un prodotto gradevole al tatto. A essi andrà aggiunto anche un quinto parametro di valutazione, la larghezza dei fogli (*latitudo*); come si vedrà tra poco, infatti, l'uso di *plagulae* di notevole ampiezza permetteva la costruzione di rotoli di qualità superiore, caratterizzati da un numero ridotto di zone di sovrapposizione tra un foglio e l'altro. In base alle parole di Plinio, possiamo stabilire la seguente classificazione: le tre varietà migliori di carta papiro erano la *Claudia* (larga circa 29 cm), l'*Augusta* (larga circa 24 cm) e la *Liviana* (larga ugualmente 24 cm); tra di esse la più prestigiosa era la *Claudia* che, oltre a prevalere in larghezza, correggeva il principale difetto dell'*Augusta*, ovvero la sottigliezza; la carta papiro intitolata al fondatore dell'impero, infatti, non sopportava la pressione del calamo ligneo adoperato nel mondo romano (molto più rigido del flessuoso stelo di giunco adoperato in Egitto)[32], e per di più lasciava trasparire le lettere aggiunte nel *verso* (generalmente non destinato alla scrittura ma talvolta utilizzato per mancanza di spazio). La carta *Claudia* ovviava a questa pecca con l'unione di due strati di diverso spessore: quello inferiore era piuttosto spesso, mentre quello superiore era molto sottile. Tre erano le carte di qualità media: la *hieratica* (larga circa 20 cm), riservata alla trascrizione dei testi sacri; la *Fanniana* (larga circa 18 cm), così chiamata in onore di *Fannius*, un artigiano romano che nella sua bottega era stato capace di rilavorare e migliorare la carta proveniente dall'Egitto; la *Amphiteatrica* (larga circa 16 cm), così denominata perché originariamente prodotta nei pressi dell'anfiteatro di Alessandria. Tre, infine, erano le varietà di qualità scadente, non destinate a usi scrittori: la *Saitica* (larga circa 13 cm), prodotta nella città di *Sais*, sul Delta del Nilo; la *Taeneotica* (anch'essa larga circa 13 cm), fabbricata a *Taenea*, presso Alessandria; la *emporitica* (larga circa 11 cm), impiegata per l'imballo delle merci. Per edizioni di particolare pregio – di cui parlano sia Cicerone, che si lamenta del loro costo notevole, sia Plinio – ci si poteva servire di rotoli formati da *plagulae* di eccezionale larghezza (circa 44 cm), definite, con termine di chiara derivazione greca, *macrocolla*[33].

[32] Cfr. al proposito Fioretti [2014a, 42].

[33] Cfr. Plin. *nat.* 13, 80; Cic. *Att.* 13, 25, 3; 16, 3, 1; i passi sono citati in Capasso [2005, 80].

3. *La tipologia libraria: il «volumen»*

L'unità di vendita del papiro non era il foglio, ma il rotolo commerciale o *volumen* (da *volvere*, verbo che indicava le azioni di svolgimento e avvolgimento richieste dal suo uso); a esso si ricorreva per qualsiasi necessità scrittoria, tagliandone piccole parti se si dovevano trascrivere testi brevi (come ad esempio una lettera, un documento giuridico o magari la lista della spesa). La sua confezione (fig. 2.2) prevedeva l'assemblaggio di un certo numero di *plagulae*, incollate tra loro lungo l'estremo margine esterno, in modo tale che il bordo di destra di un foglio aderisse al bordo sinistro di quello che seguiva (fig. 2.2 [E]); grazie a tale accortezza la mano dello scriba non incontrava uno scalino «in salita» quando passava sopra una di queste giunture (larghe da 2 a 5 cm e chiamate *kolleseis*), ma procedeva «in discesa». Gli spazi di sovrapposizione – piuttosto spessi perché formati da quattro strati di *phylirae* (due per ogni *plagula*) – potevano essere appianati con l'uso di un martello o assottigliati rimuovendo la striscia verticale mediana (ovvero l'ultima *phylira* del foglio di sinistra); ciò rende molto difficile la loro identificazione, che pure è preziosa: se si riescono a isolare due giunture contigue, infatti, è possibile ricostruire l'ampiezza originaria dei fogli che costituivano i rotoli – in moltissimi casi giunti fino a noi sotto forma di piccoli frammenti –, mettendone a fuoco la tipologia. La colla più comunemente utilizzata era a base di farina, stemperata in acqua bollente e mescolata con una piccola quantità di aceto (utile a sciogliere l'amido e a impedire la formazione di muffe), ma talvolta si poteva impiegare anche mollica di pane fermentata e fatta bollire; entrambi i collanti si dovevano adoperare il giorno dopo la loro preparazione[34]. La larghezza delle *plagulae* destinate a rotoli per uso scrittorio, come visto in precedenza, variava tra i 16 e i 30 cm circa; se prestassimo fede alle indicazioni di Plinio («un rotolo non ne contiene mai più di venti»)[35], dovremmo dedurne una lunghezza media oscillante tra i 3 e i 6 m circa. L'enciclopedista, però, si riferiva con tutta probabilità a rotoli ancora privi di

[34] Cfr. Plin. *nat.* 13, 82.
[35] Cfr. Plin. *nat.* 13, 77.

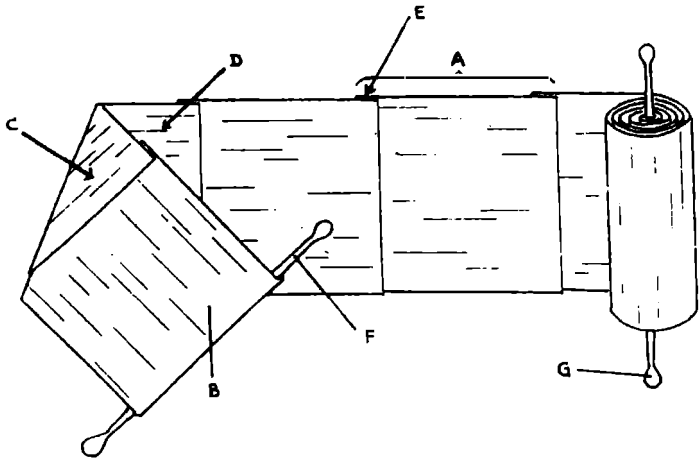


FIG. 2.2. Ricostruzione della struttura di un rotolo di papiro.
Fonte: Sirat [2006, 183].

scrittura, appena usciti dalle officine di produzione[36]; nella pratica libraria doveva essere diffusa la consuetudine di adattare i supporti alle proprie necessità, tagliando le parti non utilizzate o inserendo porzioni di rotolo aggiuntive se l'estensione del *volumen* non era sufficiente a contenere il testo che si doveva trascrivere[37]. Passando dall'analisi delle fonti a quella delle informazioni ricavabili dai testimoni direttamente conservatisi o ricostruibili grazie ai frammenti superstiti, premettendo che le nostre conoscenze si fondano quasi del tutto su rotoli greci (ercolanesi o egiziani), si rileva uno stretto legame tra le dimensioni dei rotoli e la loro funzione; i *volumina* destinati alla lettura frequente e alla conservazione domestica erano di preferenza leggeri e quin-

[36] In Grecia e in Egitto di norma il rotolo di papiro vergine prendeva il nome di χάρτης, a Roma quello di *charta*; cfr. Capasso [1995, 21-30]; Caroli [2012, 8-9]. Da ricordare però che Del Corso [2010, 78-79] segnala il caso di una lettera scritta in Egitto da un certo Sarapione, risalente all'età traianea, in cui il termine χάρτης è utilizzato in riferimento a un rotolo privo di dignità formale, ma comunque indirizzato alla lettura.

[37] Tale operazione era spesso svolta dai cartolai che esaudivano i *desiderata* espressi dai clienti prima di acquistare la quantità di papiro di cui avevano bisogno; cfr. Capasso [2005, 79].

di non potevano risultare eccessivamente lunghi; i rotoli consultati sporadicamente e conservati in biblioteca, al contrario, raggiungevano dimensioni ragguardevoli, visto che potevano contenere più libri della medesima opera e forse più opere dello stesso autore[38]. A tale proposito è opportuno ricordare che se per molto tempo si è sostenuta l'equivalenza 1 libro = 1 rotolo, specie in relazione ai testi epici, alcune recenti ricerche condotte da Francesca Schironi su frammenti papiracei nei quali è sopravvissuta la sezione testuale che segna il passaggio da un libro all'altro hanno evidenziato la presenza di alcuni volumi in cui si leggevano due o più libri dell'*Iliade* o dell'*Odissea*[39]. Quanto, invece, all'altezza dei rotoli, sulla quale Plinio non fornisce alcuna informazione, fino al I secolo d.C. oscillava tra i 16 e i 24 cm, con tendenza a un aumento nel periodo successivo[40]. Le *plagulae* erano disposte l'una di seguito all'altra in modo che le fibre seguissero la stessa direzione; l'andamento era orizzontale all'interno, nella zona del campo di scrittura (lato perfibrale), e verticale all'esterno (lato transfibrale) (fig. 2.2 [C] e [D]); ciò consentiva di salvaguardare il testo e garantiva il mantenimento della corretta distanza delle fibre quando erano soggette alla tensione dettata dall'arrotolamento, che ne avrebbe determinato il distacco se fossero state avvolte verso l'interno[41]. Il primo foglio, denominato *protocollo* (fig. 2.2 [B]), era lasciato in bianco e recava sulla faccia esterna fibre rivolte in senso orizzontale; la sua funzione principale era quella di evitare che la *plagula* contenente l'inizio del testo fosse impugnata ogni volta che il rotolo veniva aperto per la lettura e dunque si usurasse rapidamente. Il testo, privo di rigatura – non necessaria per la presenza del riferimento offerto dalle fibre orizzontali (fig. 2.2 [D]) –, era articolato in colonne, poste a una

[38] In relazione ai materiali ercolanesi è correntemente calcolata una lunghezza media di 10-12 m [Cavallo 2015b, 586], ma è stata supposta un'estensione fino a 30 m [Fioretti 2014a, 46]; quanto ai materiali provenienti da Ossirinco, si è ipotizzata una lunghezza compresa fra i 3 e i 15 m [Johnson 2004, 148-151].

[39] Si tratta di tre rotoli di origine greca e tre di origine romana [Schironi 2010, 41-43].

[40] Cfr. Maniaci [2002, 40].

[41] Secondo il cosiddetto principio di elasticità, per il quale vedi Capasso [2005, 81].

distanza di 1,5/2 cm l'una dall'altra, che correvano senza tenere conto dei punti di giuntura dei fogli; la loro larghezza, nel caso di testi poetici, dipendeva dall'estensione dei versi (solitamente corrispondenti alla misura dell'esametro omerico, formato da 34-38 lettere). Spesso le colonne risultavano leggermente reclinate verso destra; tale fenomeno, noto come «legge di Maas» (dal nome del filologo tedesco che rilevò per primo tale comportamento), è tradizionalmente spiegato come un errore di impaginazione, dovuto al fatto che gli scribi tendevano ad anticipare il punto in cui iniziavano a scrivere ogni riga; di recente, però, è stata proposta una spiegazione differente: quella leggera piegatura verso destra sarebbe la conseguenza di un accorgimento estetico, teso a conferire alla scrittura disposta su rotolo un'impressione di movimento[42]. Solitamente la copia dei rotoli di contenuto letterario di qualche ambizione formale era affidata a un solo copista; rarissime le eccezioni, tutte riguardanti libri greci, tra i quali alcuni *volumina* della Villa dei Papiri di Ercolano, contenente le opere di Filodemo di Gadara[43]. Diversa la situazione per i libri di livello esecutivo più basso, come quelli di contesto scolastico e di «cerchie e sodalizi di individui che condividevano interessi letterari o più latamente culturali», spesso opera di più mani[44]. Le testimonianze provenienti da papiri greci attestano che il titolo dell'opera (comprendente anche altre informazioni, quali ad esempio il nome dell'autore, l'eventuale numero di libro e anche dati bibliometrici come il numero complessivo delle colonne e delle linee, utile per quantificare il compenso dello scriba e per verificare la conformità di una copia rispetto al suo modello) era quasi sempre indicato nell'ultimo foglio, chiamato *escatocollo*; il titolo di norma era posizionato a destra dell'ultima colonna di scrittura o in fondo a essa e veniva seguito da uno spazio lasciato appositamente in bianco (l'*agraphon*)[45]. La sua esecuzione

[42] Al riguardo Johnson [2004, 91-93].

[43] Al proposito, da ultimo, vedi Del Mastro [2010, spec. 60-65].

[44] Fioretti [2015, 77].

[45] In molti casi, però, il titolo era spostato all'estremità destra del rotolo, vicinissimo alla fine del papiro; al proposito vedi Del Mastro [2014, 11-12]. Tra i rotoli ercolanesi era diffusa l'abitudine di specificare anche il numero delle *plagulae*; tale dato, riguardante la quantità di materiale di scrittura utilizzato, serviva a informare lo scriba che avesse voluto realizzare una

poteva essere curata dal copista o commissionata a uno specialista in forme grafiche «distintive», caratterizzate da modulo grande, semplici motivi ornamentali e impiego di inchiostri colorati[46]; a questa seconda categoria grafica è forse da ricondurre l'intestazione del libro poetico descritta in un'elegia di Ligdamo: «e una scritta tracciata ad arte indichi il nome tuo a mo' di titolo»[47]. Talvolta si aggiungevano anche intitolazioni iniziali, poste a sinistra della prima colonna di scrittura o al di sopra di essa[48]; chi voleva conoscere il contenuto di un rotolo senza svolgerlo, inoltre, poteva servirsi di due ulteriori possibilità: la scrittura del titolo e del nome dell'autore sul lato esterno del protocollo (in orizzontale o in verticale); l'aggiunta di un'etichetta di papiro o pergamena (*titulus* o *index*) attaccata al margine del *volumen*, come quella che correda il rotolo stretto tra le mani di *Terentius Neo*, su cui ci si è soffermati in precedenza (fig. 1.2)[49]. I *volumina* potevano essere illustrati, secondo quanto attestato da alcuni frammenti di papiri greci di carattere prevalentemente scientifico e tecnico in cui le immagini fanno da corredo alla parola scritta: tra di essi un trattato astronomico, manuali di geometria e due erbari; un esempio eccezionale, del quale però è stata messa in dubbio l'autenticità, è il papiro di Artemidoro, una lunga porzione di rotolo contenente un'opera perduta di Apollodoro di Efeso, apparentemente risalente alla metà del I secolo a.C., che mostra sul *recto* cinque colonne di scrittura intercalate da una carta geografica e sul *verso* un repertorio di modelli di animali reali e fantastici[50]. A questi materiali si possono accostare, inoltre, due frammenti di rotoli di scarse ambi-

nuova copia di quell'opera della quantità di papiro necessaria per realizzare l'impresa editoriale [*ibidem*, 30].

[46] Cfr. *ibidem*, 16-19.

[47] Cfr. Pecere [2010, 29].

[48] Cfr. Del Mastro [2014, 10].

[49] Cfr. Capasso [2005, 97]. La mancanza di qualsiasi traccia di questi *indices* nei papiri ercolanesi ha fatto supporre che il reperimento dei *volumina* nella grande biblioteca filodemea avvenisse attraverso piccoli busti bronzei raffiguranti ritratti di grandi autori che avevano la funzione di *ex libris* o mediante laminette d'argento che fungevano da etichette da collocare in testa agli armadi dove erano conservati i rotoli; al riguardo vedi Del Mastro [2014, 8-9].

[50] Su questa dibattuta questione vedi almeno Settis [2008]; Gallazzi, Kramer e Settis [2010]; Canfora [2011].

zioni formali da assegnare al II e III secolo d.C. che adottano un rapporto tra testo e immagine paragonabile a quello del moderno fumetto; nell'uno e nell'altro, infatti, si coglie una prerogativa tipica dei *comics*: «l'associazione diretta di un enunciato alla rappresentazione iconografica del personaggio [...] che si immagina pronunciarlo»[51]. Anche nel mondo romano circolavano *volumina* illustrati; al proposito Plinio il Vecchio racconta che Marco Terenzio Varrone volle inserire nelle sue *Imagines*, contenenti le biografie di 700 uomini illustri divise in quindici libri, i ritratti dei protagonisti, non sopportando «che le loro immagini si perdessero o che l'usura del tempo prevalesse sull'uomo»[52].

I rotoli erano spesso avvolti intorno all'*umbilicus*, un bastoncino di legno o avorio fissato sul lato estremo dell'*escatocollo*, di altezza pari o leggermente superiore a quella delle *plagulae* (fig. 2.2 [G]), cui erano assegnate varie funzioni: agevolare le operazioni di svolgimento; impedire l'eccessivo schiacciamento del *volumen*; evitare l'accumulo di polvere nello spazio libero lasciato dalla zona cilindrica centrale[53]. I *volumina* di più modeste ambizioni formali spesso restavano privi di *umbilicus*; in quei casi il nucleo centrale poteva essere formato dall'estremità dell'*escatocollo*, avvolta su se stessa e incollata[54]. Se nel corso della copia il materiale di scrittura presentava imperfezioni, come ad esempio la presenza di fibre porose che assorbivano un'eccessiva quantità di inchiostro provocando l'apparizione di macchie, era possibile ricorrere a un'operazione di restauro, che prevedeva il taglio della sezione guasta e il reincollaggio dei due tronconi in cui era stato tagliato il rotolo[55]. Il medesimo intervento poteva avvenire anche a copia terminata, se si verificava un distacco di fibre; la circostanza comportava la

[51] P.Köln IV 179 (sec. II d.C.) e P.Oxy. XXII 2331 (sec. III d.C.) sui quali vedi Cavallo [2001, 133]; Stramaglia [2007, 579], da cui si trae la citazione; Russo [2014], in cui però si mette in evidenza (a p. 339) che sarebbe più pertinente il paragone con i libri corredati da vignette, visto che in entrambi i papiri il testo ha la prevalenza sulle immagini, mentre nei fumetti le immagini hanno un rilievo maggiore rispetto al testo.

[52] Cfr. Plin. *nat.* 35, 11 (Plinio [1984, 303], da cui si trae la traduzione).

[53] Quest'ultimo compito poteva essere svolto anche da *umbilici* di piccole dimensioni, lunghi da 1 a 2 cm, che chiudevano le *frontes* del rotolo; cfr. Capasso [2005, 102].

[54] Vedi Pugliese Carratelli [1950, 276].

[55] Cfr. Capasso [2005, 77].

necessità di compiere una sostituzione del testo danneggiato e si presentava particolarmente complessa per rotoli formati da *plagulae* di grandi dimensioni come i *macrocolla*, nei quali le fibre si potevano estendere per più colonne di testo[56]. Talora questa procedura era applicata anche per porre riparo a errori; al riguardo si ricordi la testimonianza di Cicerone, che si rivolge al suo *editore* di fiducia, Attico, chiedendogli di sostituire il proemio al *De gloria* – già utilizzato nel terzo libro degli *Academica* – staccando dal rotolo il vecchio testo e sostituendolo con quello nuovo[57]. Il mantenimento dei *volumina* in buone condizioni di conservazione era garantito da alcune strategie di difesa: l'uso di coperte di membrana (*paenulae*) o di fodere di stoffa colorata (*togae*); la chiusura con lacci che ne impedivano l'apertura (*lora*); la custodia in contenitori (*capsae*). Secondo quanto attestato da alcune raffigurazioni pompeiane, tali recipienti talvolta erano dotati di strisce di cuoio rosso incrociate che dovevano facilitarne il trasporto, divenendo dunque vere e proprie «biblioteche portatili»[58]. Altre semplici norme di manutenzione prevedevano l'apertura periodica dei rotoli per verificare la presenza di eventuali distacchi delle fibre papiracee; la rifilatura dei margini, nel caso in cui avessero subito sfrangiature; la levigatura dei bordi con pietra pomice; l'applicazione di essenze profumate – olio di cedro, di mirra o di croco – per proteggerli dall'umidità e dai parassiti (da qui le frequenti citazioni di *volumina* odorosi nelle fonti letterarie). In qualche caso l'alto costo del materiale scrittorio poteva consigliare il ricorso a tecniche di riuso: la più comune comportava l'utilizzo della facciata esterna, di norma lasciata in bianco, che finiva per costituire un prezioso spazio libero. Un'altra soluzione a basso costo prevedeva la cancellazione del testo – quando non era ritenuto di alcun interesse – e la sua successiva riscrittura; nasceva così un palinsesto. Tale operazione veniva compiuta con una spugna umida e risultava di esecuzione piuttosto semplice poiché gli inchiostri utilizzati per scrivere su papiro non penetravano profondamente nelle fibre; nonostante ciò potevano restare visibili tracce

[56] Tanto che Plinio annota che il loro uso ne rivela il difetto: «ratio deprehendit vitium» (Plin. *nat.* 13, 80).

[57] Cfr. Cic. *Att.* 16, 6, 4, menzionata in Cavallo [1989b, 317].

[58] Cfr. Pugliese Carratelli [1950, 276].

della *scriptio inferior*, anche quando si cercava di occultarle in ogni modo. Al riguardo si presenta di particolare interesse l'episodio – raccontato dallo storico Ammiano Marcellino – di un tentativo di congiura ai danni del *magister peditum* di Costanzo, Silvano; i suoi oppositori, pur di denigrarlo agli occhi dell'imperatore, confezionarono alcune lettere false dal contenuto compromettente, manipolando alcune missive recanti sottoscrizioni di sua mano. Quelle lettere furono interamente cancellate e riscritte, tranne che per la firma di Silvano; una commissione nominata da Costanzo, però, scoprì l'inganno rilevando la presenza di due strati di scrittura, scagionando così l'accusato[59].

4. *Il lavoro dello scriba: strumenti, posizione, ergonomia*

Nella società romana di età repubblicana e imperiale il saper scrivere era apprezzato quando veniva praticato da uomini liberi per le loro esigenze quotidiane o da intellettuali che si dedicavano a pratiche di composizione epistolare o letteraria; gli scribi di professione, al contrario, erano considerati giuridicamente *mercennarii*, ovvero individui che ricevevano un compenso in base alle loro prestazioni; nella considerazione comune il loro mestiere non era stimato, anzi si poneva ai più bassi gradi della scala sociale. La professione di scriba, come del resto quella di *ludi magister* di cui si è trattato in precedenza, era esercitata in prevalenza da liberti che scrivevano a pagamento documenti, lettere e libri oppure da schiavi che svolgevano funzioni di segreteria in ambito domestico. Questo non significa che alcune particolari categorie di scribi non potessero raggiungere posizioni di prestigio: quelli al servizio del pontefice massimo, ad esempio, assumevano il rango di *pontifices minores*; coloro che operavano al servizio di *collegia* professionali godevano di privilegi ed esenzioni; chi intraprendeva la carriera apparitoria, inoltre, poteva dirigere e coordinare interi uffici[60]. Un esempio del riconoscimento riservato all'attività di chi operava a servizio delle istituzioni pubbliche è venuto dalla scoperta, soltanto quindici anni fa, di un monumento celebrativo localizzato nella

[59] Al proposito vedi Crisci [2008a, 51-52].
[60] Cfr. Fioretti [2014b, 348-349].

zona cimiteriale del primo miglio, sulla via Appia; l'ara commemorava due fratelli, Quinto Fulvio Fausto e Quinto Fulvio Prisco, morti in giovane età nel I secolo d.C. (fig. 2.3)[61]. Pur essendo stata ricavata da un unico blocco marmoreo, essa è costituita da due parti distinte: in quella superiore i due giovani – *scribi librarii* degli edili curuli, secondo quanto riportato nelle epigrafi – sono raffigurati seduti, vestiti di pesanti toghe, circondati da inservienti che si affannano al loro servizio, mentre esercitano la loro attività su tavole lignee (usualmente adoperate per usi civili e amministrativi); in quella inferiore alcune figure che portano in mano *tabellae* lignee e piccoli rotoli di papiro (supporti destinati a scritture d'uso quotidiano) guardano acclamanti verso l'alto, dove è posta una *tabula ansata* recante l'iscrizione commemorativa in memoria di Prisco. Di particolare interesse è il coperchio del sarcofago, che richiama la forma di un lussuoso *volumen* aperto a metà, in posizione di lettura; la circostanza potrebbe lasciar intendere che i due non svolgevano soltanto funzioni amministrative, ma copiavano anche rotoli letterari; si consideri, però, che i *librarii* utilizzavano scritture documentarie e di norma non si dedicavano alla copia «a prezzo» di testi di letteratura; per tale ragione è forse più corretto ipotizzare che la presenza del *volumen* alluda all'alto livello di istruzione di Fausto e Prisco, che consentiva loro di dedicarsi a pratiche intellettuali di alto profilo come la lettura di libri[62]. Quel che è certo, comunque, è che il raggiungimento di posizioni di un così alto prestigio sociale poteva suscitare critiche, come quelle espresse da Cicerone, che riteneva eccessivo il potere concesso agli *scribae* dei magistrati, cui era di fatto riservata una sorta di monopolio sul controllo delle leggi; le sue riserve non dovevano essere del tutto ingiustificate visto che, secondo alcune recenti ricerche, agli scribi debbono essere attribuite pesanti responsabilità nelle frequenti pratiche di falsificazione di documenti pubblici, che venivano poi usati spregiudicatamente nel corso delle furibonde lotte politiche che segnarono l'ultima fase della repubblica[63].

[61] Importanti considerazioni su questo monumento sepolcrale in *ibidem*, 349-351.

[62] Al proposito vedi Cavallo [2000]; Fioretti [2014b, 350].

[63] Cfr. Fioretti [2014b, 348, n. 43], con riferimento a Fezzi [2003, spec. 105-115].

FIG. 2.3. Ara degli scribi. Roma, Museo Nazionale Romano, Terme di Diocleziano.

Il corredo di questi professionisti della scrittura comprendeva tre fondamentali strumenti di lavoro: la penna, gli inchiostri e il calamaio. La prima era ricavata da un giunco di canna palustre, appuntito e intagliato a un'estremità per poter trattenere l'inchiostro (*calamus*); nel mondo greco si adottavano penne a punta stretta, in grado di produrre un tracciato uniforme e poco contrastato; nel mondo romano, al contrario, si preferivano calami dalla punta larga, che consentivano di ottenere effetti chiaroscurali piuttosto pronunciati, grazie all'alternanza di tratti spessi e sottili. Talvolta si utilizzavano anche penne di materiali diversi, come avorio o metallo; a una di queste penne metalliche, molto simili allo stilo che si utilizzava per scrivere su tavoletta ma caratterizzate da un taglio della punta analogo a quello dei calami lignei, si riferiscono probabilmente le parole di un controverso frammento delle *Menippee* di Varrone in cui si teorizza il decisivo apporto fornito dagli dei per ricevere l'ispirazione poetica («A me gli dei, quando con il mio stilo ho riempito i rotoli di papiro, confermano col loro assenso il parto poetico»)[64]. L'inchiostro nero (*atramentum*) era composto da ingredienti organici carbonizzati o da nerofumo (ottenuto dalla combustione di radici di conifere o di sostanze che erano impiegate come combustibile per le lampade), legati da un additivo (di norma gomma arabica sospesa in acqua); si otteneva così un prodotto solidificato, che all'occorrenza si scioglieva facilmente con acqua e poteva essere rimosso abbastanza facilmente con una spugna; intorno al II secolo d.C., però, cominciò a diffondersi un diverso tipo di inchiostro ottenuto con una miscela di noce di galla in polvere, sali metallici, gomma arabica e acqua[65]. L'inchiostro rosso si ricavava dall'ematite, un ossido del ferro molto comune, che veniva ridotto in polvere. Ovidio nell'*Ars amandi* consiglia alle amanti l'uso di inchiostri «invisibili», suggerendo anche due ricette per prepararli; una di esse prevedeva l'uso di latte fresco e carbone («Anche lo scrivere col latte fresco è un

[64] Tali strumenti, la cui esistenza è documentata anche da ritrovamenti archeologici, permettevano di scrivere a inchiostro su papiro o su tavolette non cerate. Al riguardo vedi Pecere [2010, 31], da cui si trae la citazione del frammento varroniano.

[65] Su di esso ci si soffermerà in seguito, nel capitolo dedicato al codice: cfr. il paragrafo 4 del capitolo III.

metodo sicuro per ingannare l'occhio, passaci sopra polvere di carbone e leggerai»), l'altra di allume di terra («un altro trucco è la lettera scritta con l'allume di terra umidiccia: la tavoletta, intatta, porterà segretamente il tuo messaggio»)[66]. I calamai (*atramentaria*) potevano essere di forma cilindrica o ottagonale, in metallo o in terracotta, ed erano dotati o meno di coperchio. Per avere un'idea della cura con cui erano confezionati questi strumenti di scrittura si potrà osservare un esemplare in ceramica proveniente dal tablino della casa della Nave Europa di Pompei: con ogni probabilità prodotto nella Gallia meridionale, è dotato di un piccolo collarino interno che discende dalla bocca verso le pareti per eliminare l'inchiostro superfluo addensato intorno al calamo e di un forellino che ne consentiva il recupero[67]. La strettissima connessione che legava penna e calamaio è ricordata da un singolare graffito pompeiano in cui uno *scriptor* di programmi elettorali – un professionista abituato a servirsi di pennellessa e vernice e a prestare la sua attività su commissione –[68] dice di chiamarsi *Calamus* e dichiara di farsi accompagnare da un collaboratore soprannominato *Atramentarius* (così come altrove un altro *scriptor*, denominatosi *Florus*, si fa affiancare da un *Fructus*)[69]. Altri tipici strumenti dello scriba di cui abbiamo notizia grazie a una serie di epigrammi dell'*Antologia Palatina* risalenti al I e al VI secolo erano il temperino per tagliare il calamo (*cultellus*), la pietra pomice per affinarne la punta (*pumex*), la riga (*regula*), la spugna (*spongia*) e il compasso (*circinus*)[70].

Passando, infine, alla posizione di scrittura, grazie a numerose testimonianze iconografiche e letterarie possiamo dire che – a differenza di quanto avveniva nell'antico Egitto, in cui chi scriveva sedeva a terra con le gambe incrociate e il papiro appoggiato sulla veste – lo scriba greco-romano era seduto su uno sgabello, con il rotolo posato su una o su entrambe le ginocchia e un piede appoggiato su un supporto, in modo che la gamba si trovasse in posizione leggermente sollevata e fosse possibile scrivere su un piano inclinato; la mano destra

[66] Cfr. *ars* III, 627-630 (traggo la traduzione da Ovidio [1991, 167]).
[67] Una descrizione dell'oggetto in Pompei [1993, 198-199].
[68] Su queste figure vedi Fioretti [2012, 418-419], con ampia bibliografia.
[69] Cfr. *CIL* IV, 9127, *CIL* IV, 7963, *CIL* IV, 381, menzionate in Pompei [1993, 198]. Al riguardo vedi Moeller [1971]; Kruschwitz [2014, 257-258].
[70] Cfr. Capasso [2005, 107-108].

impugnava il calamo, mentre la sinistra teneva ferma la parte di rotolo già trascritta e arrotolata; il papiro non ancora scritto pendeva a lato della gamba destra. La copia, in sostanza, era un'attività faticosa, che impegnava senza sosta mani, ginocchia, occhio e collo; gli antichi scribi, dunque, avevano di che lamentarsi, visto che lavoravano in condizioni peggiori rispetto a quelle che caratterizzarono i copisti medievali, che almeno potevano avvalersi di tavoli e scrittoi, diffusi ampiamente soltanto a partire dall'VIII o dal IX secolo d.C.[71].

5. *Le forme del libro: aspetti grafico-visuali*

5.1. *La falsa falsificazione del papiro di Cornelio Gallo*

Nei primi mesi del 1978, nel corso degli scavi compiuti da una missione archeologica inglese nel sito di Qasr Ibrîm, la città-fortezza anticamente denominata *Primis* posta su un massiccio calcareo a circa 235 km a sud di Assuan, venne rinvenuto un frammento (Museo Archeologico del Cairo, P.Qasr Ibrîm 78-3-11/1, d'ora in poi P) che costituisce il più antico testimone superstite di poesia latina in distici elegiaci e uno dei primi reperti della scrittura libraria latina (fig. 2.4)[72]; il papiro – ritrovato insieme a molti altri oggetti tra cui una moneta coniata da Cleopatra VII (44-31 a.C.) – era spezzato in cinque parti, poi ricomposte a formare una sorta di *puzzle* contenente i resti di alcuni carmi attribuibili al poeta neoterico Cornelio Gallo. Nato a *Forum Iulii* (Fréius) nel 68 o nel 69 a.C., amico e collaboratore di Asinio Pollione e Ottaviano, Gallo è personaggio ben noto per la protezione riservata a Virgilio, da lui aiutato a conservare le proprietà mantovane al momento della distribuzione di quelle terre ai veterani dopo la battaglia di Filippi, e per la folgorante carriera politica, culminata con l'incarico di prefetto dell'Egitto, assegnatogli dopo la decisiva vittoria di Azio, che lo aveva visto tra i protagonisti nelle operazioni di inseguimento delle

[71] Cfr. *ibidem*, 112.

[72] Per quando detto di seguito vedi Capasso [2003], dal quale dipende gran parte delle considerazioni presenti in questo paragrafo. Traggo il titolo del presente paragrafo da Capasso e Radiciotti [1999].

FIG. 2.4. Papiro di Cornelio Gallo, *recto*. Il Cairo, Museo Archeologico (P.Qasr Ibrîm 78-3-11/1).

forze di Antonio (31 a.C.). Nel giro di pochi anni, però, la sua fortuna volse al declino; forse a causa di un atteggiamento poco rispettoso del primato del *princeps*, venne processato dal Senato; condannato all'esilio e alla confisca dei beni, si uccise nel 26 a.C.[73]. Il breve testo poetico rinvenuto a *Primis* venne pubblicato nel 1979 dal papirologo inglese Peter J. Parsons che corredò l'*editio princeps* (la prima edizione a stampa) di una puntuale descrizione degli aspetti materiali e bibliologici. P presenta scrittura soltanto sul lato perfibrale, con testo articolato in due colonne, la seconda delle quali ridotta a poche lettere; il papiro misura 16 cm di altezza e 19 di larghezza e mostra nell'estremo margine destro una *kollesis* caratterizzata da un lieve cambio di colore nella sezione del foglio di destra sovrapposta a quella del foglio di sinistra. Riguardo alla sua possibile datazione, l'attribuzione dei versi a Gallo – supportata da una serie di ragioni, tra le

[73] Sulla sua figura vedi Pavan [1984].

quali la presenza nella prima riga del nome di Licoride, la spregiudicata liberta protagonista dei libri di elegie composti dal poeta – convinse lo studioso a fissare un termine *post quem* (ovvero il punto cronologico che precede la composizione) al 50 a.C. Più complessa la determinazione del termine *ante quem* (indicante il lasso di tempo entro cui il papiro venne confezionato), a suo parere da assegnare al 20 a.C. circa, sulla base del contesto archeologico e del periodo in cui le truppe romane erano presenti sul posto; si ricordi, infatti, che una guarnigione imperiale ebbe sede a *Primis* durante la campagna in Nubia condotta dal terzo prefetto d'Egitto, Publio Petronio, tra il 25 e il 20 a.C.

Qualche anno dopo l'uscita del volume curato da Parsons, uno studioso tedesco, Franz Brunholtz, mise pesantemente in dubbio la correttezza della ricostruzione, sostenendo che P non sarebbe un pezzo autentico, ma un'abile contraffazione, confezionata qualche tempo prima del suo rinvenimento a opera di un falsario che avrebbe imitato la capitale libraria romana. La tesi del Brunholtz, basata sull'esame delle fotografie allegate all'edizione Parsons, era fondata su alcuni punti che qui verranno ricordati in modo essenziale:

1) il testo sembra scritto pedestremente da una persona incapace di rispettare l'allineamento, tanto da far somigliare le linee di scrittura «a una corda tesa mollemente per asciugare il bucato»;

2) la presenza di lettere iniziali di grandi dimensioni (come ad esempio la *F* posta in testa al secondo componimento – fig. 2.4 [a]) non sarebbe attestata in epoca classica, ma rifletterebbe un'abitudine grafica più tarda, tipica dei manoscritti tardoantichi o medievali;

3) la disposizione dei distici, che prevede un rientro dei pentametri di circa 2 cm rispetto agli esametri soprastanti (fig. 2.4 [b]), non trova alcun riscontro nell'impaginazione della poesia in testimoni di età classica o tardoantica, mentre sembra corrispondere a quella che i versi hanno nelle moderne edizioni a stampa;

4) anomala sarebbe pure la presenza di alcuni segni di divisione tra gli epigrammi, dall'aspetto simile a delle strane *H* (fig. 2.4 [c]);

5) il fatto che i cinque pezzi di cui è composto il frammento abbiano consentito di ricostruire una colonna di scrittura priva

di gravi lacune, anzi pressoché completa, pare gravemente sospetto;

6) il materiale di scrittura sarebbe antico e il falsario se lo sarebbe procurato localmente, visto che nelle campagne circostanti la fortezza era stata ritrovata una gran quantità di papiro non scritto, reperibile con facilità sul mercato clandestino.

Le affermazioni del Brunholtz suscitarono le reazioni di una serie di studiosi che si schierarono concordemente in difesa dell'autenticità del papiro nubiano; la posta in gioco, come si può comprendere facilmente, era piuttosto alta: siamo dinanzi a un prezioso relitto del più antico libro di poesia latina giunto fino a noi o il papiro di Cornelio Gallo deve essere giudicato un clamoroso falso?

La questione fu definitivamente risolta quando Mario Capasso, ventidue anni dopo l'*expertise* del Parsons, riuscì a consultare direttamente il pezzo originale, di cui nel frattempo si erano perse le tracce[74]. I risultati del nuovo esame autoptico, integrati dalla successiva e rigorosa analisi paleografica condotta da Paolo Radiciotti, fugarono ogni dubbio:

1) l'andamento irregolare delle linee di scrittura era dovuto alla modalità errata con cui era stata compiuta l'operazione di distensione del papiro al momento di porlo sotto vetro (la parte superiore sinistra era leggermente piegata e ciò determinava l'impressione della curvatura della prima linea di testo);

2) l'ingrandimento delle iniziali di componimento non è da ritenersi per nulla eccezionale, anzi riprende un'abitudine grafica riscontrabile in epistole, documenti ed epigrafi coevi al papiro di Gallo;

3) la posizione rientrata dei pentametri è una consuetudine grafica antica, secondo quanto attestato da una copiosa documentazione epigrafica e anche da quanto si rileva in altri papiri ritrovati a Qasr Ibrîm;

4) i segni in forma di *H*, pur essendo un *unicum* nei più antichi manoscritti latini, si ritrovano con la medesima funzione (ovvero quella di segni di paragrafo che separano le parti di

[74] Secondo alcune fonti locali portato nel Museo Egizio del Cairo, in realtà era stato depositato in una cassa conservata nel magazzino dell'Egypt Exploration Society a Saqqara, 30 km a sud del Cairo e lo studioso poté ritrovarlo soltanto dopo parecchi mesi di affannose ricerche [Capasso 2003, 10-15].

un componimento poetico) in alcune epigrafi di età classica, come ad esempio quelle del Mausoleo dei Flavi di Casserina, in Tunisia;

5) la «frantumazione» in piccole parti del papiro non costituisce un'anomalia, visto che il luogo in cui fu rinvenuto era una discarica, ricavata nello spazio rimasto libero tra il bastione sud della fortezza e un muro circolare in pietra costruito a breve distanza da esso; è piuttosto logico ipotizzare, infatti, che il suo possessore, non essendo più interessato al *volumen*, lo strappò in più pezzi, gettandolo tra i rifiuti;

6) la copia fu certamente realizzata in epoca antica, secondo quanto testimoniato dal deterioramento delle fibre, che si è verificato contemporaneamente a quello dell'inchiostro; ad attestarlo la presenza di striature orizzontali che hanno determinato il distacco sia delle fibre sia di parti di testo.

In conclusione, il caso del papiro di Cornelio Gallo appare davvero significativo da almeno due punti di vista:

a) nell'ottica della storia libraria fornisce uno straordinario esempio di rotolo letterario di età tardorepubblicana o protoaugustea prodotto a Roma[75] e ci consente di toccare con mano le modalità attraverso cui Gallo e gli altri poeti neoterici promuovevano la diffusione delle proprie opere, ben distinguibili per il loro grado di raffinatezza dalla produzione più comune; anche se il *volumen* di Gallo non è un autografo (circostanza negata dalla prassi editoriale antica, che riservava la copia *a buono* a copisti professionali, ritenendola un *opus* servile)[76], esso costituisce la prova concreta che a quell'altezza cronologica l'editoria commerciale romana era in grado di produrre libri di alta qualità;

b) in ottica metodologica il «supplemento d'indagine» richiesto dall'ipotesi di contraffazione proposta dal Brunholtz da un lato mostra come l'interazione tra la scrittura dei libri e quella delle epigrafi caratterizza fortemente la produzione scritta nel mondo romano e dall'altro conferma che per discipline fondate sull'analisi materiale di oggetti fisici come la

[75] Sulla più che probabile origine romana del frammento vedi Cavallo [2008, 156].

[76] Non casualmente la confezione e la vendita libraria erano nelle mani di individui di bassa condizione sociale, di solito liberti; al riguardo vedi Cavallo [2013, 8].

papirologia, la paleografia o la codicologia, l'esame diretto degli oggetti di studio resta un passaggio obbligato e insostituibile (e utile a evitare la formulazione di ipotesi ardite ma fantasiose!).

5.2. *Un antichissimo testimone delle Verrine di Cicerone*

Una testimonianza coeva e in qualche misura complementare al papiro di Qasr Ibrîm viene da un altro reperto proveniente dall'Egitto che di fatto costituisce la più antica attestazione diretta della circolazione di un'opera di Cicerone; il papiro, oggi conservato presso la biblioteca universitaria di Giessen, in Germania, tramanda la seconda orazione *Contro Verre* e reca la segnatura P.Iand. V 90r (fig. 2.5)[77]. Questo frammento, databile su base paleografica a un periodo compreso tra la seconda metà del I secolo a.C. e il I secolo d.C.[78], forse originario dell'Italia, mostra misure piuttosto ridotte (16 cm di altezza per 19 di larghezza), ma ciò che resta rappresenta soltanto una minima parte di un rotolo di grandi dimensioni: un tentativo di ricostruire le sue dimensioni originarie compiuto di recente da Paolo Fioretti basandosi sulla lunghezza media delle linee di scrittura, sulla quantità di linee che precedevano la colonna superstite e sulle dimensioni e il formato delle colonne del rotolo, ha consentito di stabilire che ogni *plagula* misurava circa 40 cm di altezza; il rotolo, invece, qualora avesse contenuto l'intero secondo libro delle *Verrine*, doveva raggiungere una lunghezza compresa tra i 22 e i 27 m[79]. L'interesse del papiro ciceroniano è giustificato anche dalla presenza di un complesso apparato interpuntivo, certamente introdotto ai fini di agevolare il suo uso: vi sono infatti spazi piuttosto evidenti tra le parole, apici sulle vocali lunghe e almeno tre segni di punteggiatura: due tratti obliqui, uno breve e uno lungo, presumibilmente dotati di differenti funzioni pausative, e una lettera *k* di grandi dimensioni, ben visibile all'inizio del terzo rigo, che con ogni probabilità valeva da punto fermo in fine di frase. Essa abbreviava la parola *k(aput)*

[77] Le considerazioni qui presentate riprendono in larga misura quanto proposto in Fioretti [2016]. Ringrazio vivamente Paolo Fioretti per avermi consentito di leggere il suo contributo prima della pubblicazione.

[78] Al proposito vedi Cavallo e Fioretti [2015, 110].

[79] Cfr. Fioretti [2016].

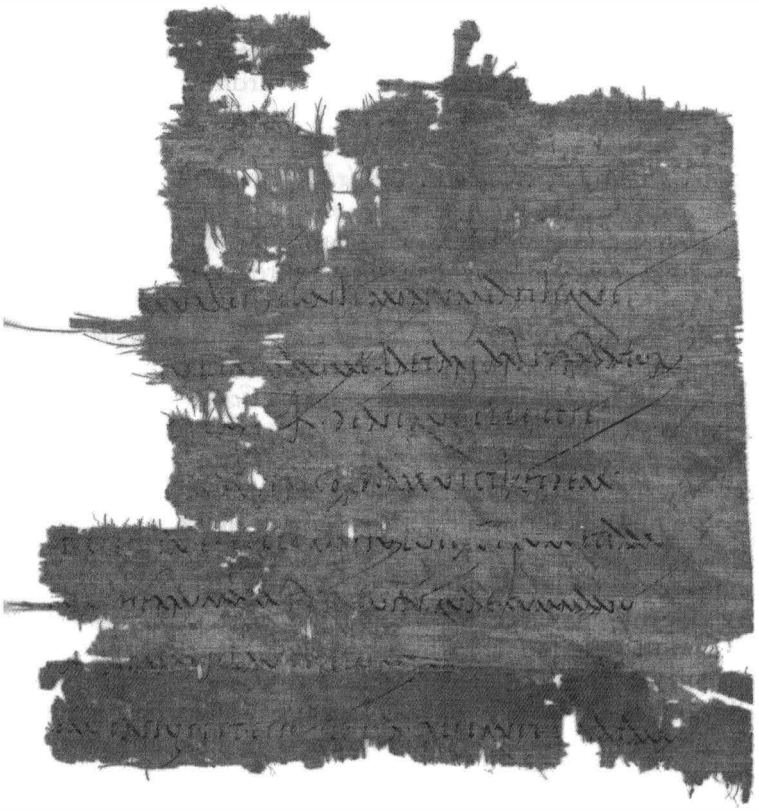


FIG. 2.5. Frammento di rotolo contenente la seconda *Verrina* di Cicerone. Giessen, Universitätsbibliothek (P.Iand. V 90r, *recto*).

e marcava l'inizio di una nuova sezione di testo[80]; ad attestarlo un'importante testimonianza contenuta proprio nell'epistolario di Cicerone: scrivendo all'amico Trebazio a proposito di un complicato problema ereditario di cui avevano discusso a cena, l'Arpinate afferma che, sebbene fosse rientrato a casa tardi (e fosse pure un po' alticcio...), aveva controllato la sua copia dei *libri iuris civilis* di Q. Mucio Scevola, appuntandosi «il capitolo (*caput*) in cui si dibatte il problema» e mandandogliene poi una trascrizione (certamente compiuta da uno degli scribi al suo

[80] Cfr. *ibidem*.

servizio)[81]. L'articolazione in *capita*, in effetti, era tipica della prassi dell'oratoria giudiziaria che prescriveva di riprendere e sviluppare nel testo definitivo la traccia seguita dall'oratore al momento di pronunciare il suo discorso, nel quale ogni *caput* fungeva da promemoria per le argomentazioni da presentare durante l'arringa. La scrittura del papiro delle *Verrine* ha un aspetto piuttosto diverso rispetto a quella del frammento di Cornelio Gallo: se è comune l'uso di una penna dalla punta larga, che produce un certo contrasto fra i tratti spessi e quelli sottili, nel lacerto ciceroniano si registra la presenza di una certa rigidità di tracciato e di forme di lettera molto corsive, che tendono ad allungare fortemente i tratti finali, forse per influenza di esempi provenienti dalle coeve scritture a sgraffio[82].

In conclusione, l'esame di questi due straordinari testimoni mostra con tutta evidenza che in epoca molto antica, a partire dalla seconda metà del I secolo a.C., il mercato librario romano era attrezzato per rispondere alle esigenze di un pubblico diversificato: ciò determinò il diffondersi di differenti tipologie librarie, caratterizzate da varie opzioni nelle dimensioni, nella disposizione del testo e nella tipologia grafica. A quell'altezza cronologica, inoltre, era già diffusa la consuetudine di aggiungere un vero e proprio apparato «paratestuale» costituito da dispositivi in grado di agevolare la consultazione e la lettura: mi riferisco in particolare alle iniziali maiuscole di grandi dimensioni, all'uso di rientri che segnalavano un determinato tipo di verso, all'inserimento di apici che indicavano la quantità delle vocali, ai segni interpuntivi e di paragrafo. Le differenti tipologie della forma-libro, insomma, si modellavano sulle diverse funzioni[83]: così se il papiro di Cornelio Gallo può essere assimilato a un maneggevole libro di diletto, forse custodito nel bagaglio di un ufficiale romano inviato in una missione ai confini dell'impero, il rotolo ciceroniano, di notevole ingombro e scomoda lettura, ha tutta l'aria di un libro di studio, forse ordinato da un maestro o da uno studente per compiere esercizi di lettura ad alta voce finalizzati all'apprendimento della retorica e agli esercizi che a essa erano correlati[84].

[81] Cfr. Cic. *fam.* 7, 22, citata in Pecere [2010, 123].
[82] Cfr. Fioretti [2016].
[83] Al proposito, vedi Petrucci [1983, 501].
[84] Cfr. Parkes [1992, 263]; Fioretti [2016].

6. *Produzione e diffusione: dall'elaborazione alla pubblicazione*

Il metodo di lavoro degli autori antichi, pur prevedendo tempi, modi e fasi di scritturazione diversi per la produzione di componimenti poetici e per i testi in prosa, passava attraverso alcune tappe comuni, fondamentalmente riconducibili a tre fasi successive: la composizione, la revisione e la pubblicazione.

6.1. *La composizione*

Una serie di testimonianze di carattere letterario, non prive di riscontri di tipo documentario, induce a credere che nella Roma antica, almeno a partire dalla grande stagione dei *neoteroi* (I sec. a.C.), l'elaborazione di testi poetici avveniva preferenzialmente mediante la stesura di testi autografi. Al riguardo basterà ricordare la gara tra Catullo e Calvo, nella quale i due poeti improvvisano versi in metri differenti e li trascrivono a ripetizione su tavolette: «Ieri abbiamo molto giocato, oziando, Licinio, coi miei quaderni (*meis tabellis*). L'accordo era di avere buon gusto: ognuno di noi due scriveva versi in questo o in quell'altro metro, a turno, tra vino e scherzi»[85].

O anche le parole di Orazio, che, appena sveglio, si affanna a richiedere calamo, papiro e il contenitore in cui sono custoditi gli strumenti del mestiere: «Anch'io che affermo di non scrivere versi, mi ritrovo più bugiardo di un Parto; mi alzo al tempo che il sole non è sorto, chiedo carta (*chartas*), penna (*calamum*) e la cassetta dei libri (*scrinia*)»[86].

Le pratiche di autoscrittura riguardavano anche poeti dilettanti di dubbie capacità come Nerone, i cui autografi sono noti grazie alla testimonianza oculare di Svetonio:

> Pertanto, essendo portato per la poesia, compose carmi volentieri e senza fatica, e non è vero, come certi ritengono, che abbia divulgato carmi altrui facendoli passare per suoi. Mi sono capitati in mano tavolette e libretti (*pugillares libellique*) contenenti alcuni versi notissimi suoi autografi (*chirographo*); da com'erano scritti si capiva benissimo che non erano copiati né riportati sotto dettatura, ma invece veramente

[85] Catull. 50, 1-6.

[86] Hor. *epist.* 2, 1, 111-113; per i passi citati in questa nota e nella precedente vedi Pecere [2010, 32, 40].

vergati da uno che li pensava e li componeva: tante vi erano le parole cancellate e aggiunte e soprascritte[87].

Queste parole sono particolarmente interessanti poiché Svetonio, basandosi sulla sua esperienza di scrittore, volendo smentire le maldicenze di chi sosteneva che l'imperatore non componeva in prima persona ma ricorreva all'aiuto di abili verseggiatori cui dava il compito di rimaneggiare i suoi versi, arreca una prova di carattere materiale, desunta dalla presenza delle tipiche tracce dell'elaborazione autoriale[88].

Passando alle fonti documentarie, le testimonianze di autografi di poeti giunte fino a noi sono poche e tutte provenienti dal mondo greco; le più rilevanti vengono dai brogliacci del notaio Dioscoro di Afroditopoli, vissuto nell'alto Egitto nel VI secolo d.C., nei quali si legge, insieme alla documentazione notarile, un buon numero di frammenti di testi poetici in vari metri[89]. Per il resto, si conta una dozzina di abbozzi, passati in rassegna qualche anno fa da Tiziano Dorandi, databili in un periodo compreso tra il I secolo a.C. e il VI/VII secolo d.C.; in questi casi lo *status* di autografia non può definirsi certo ma altamente probabile, vista la presenza di eloquenti segnali come depennature, correzioni, integrazioni e varianti testuali, attribuibili alle medesime mani che hanno compilato i versi[90].

Le pratiche di elaborazione autografica non costituivano l'unica tecnica di composizione di un testo poetico; fino a epoche molto tarde esse furono affiancate dall'uso della dettatura. Di essa restano testimonianze di ambito letterario e spie di carattere semantico: quanto alle prime, si ricordino le parole di Orazio, che, pur riconoscendo a Lucilio il merito di aver inventato la satira, lo critica, perché «in un'ora spesso, come per fare una bravata, dettava stando su un piede duecento versi»[91], o quelle di Catullo, che per attaccare la rozza prolis-

[87] Cfr. Suet. *Nero* 52, citato in Dorandi [2007, 53] (la traduzione è tratta da Svetonio [2008, II, 1212-1213]).

[88] Cfr. Pecere [2010, 98].

[89] Il materiale autografo dioscorideo presenta stati testuali disomogenei: dalle «stesure autografe definitive», alle «stesure autografe provvisorie», ai brogliacci in cui coesistono segmenti di testi a un diverso grado di elaborazione formale; al riguardo vedi Del Corso [2008a, 102-112, spec. 111]. Sugli autografi di Dioscoro resta di fondamentale importanza Fournet [1999].

[90] Cfr. Dorandi [2007, 48-50].

[91] Hor. *sat.* 1, 4, 9-10.

sità del poetastro Suffeno lo accusa non soltanto di comporre di getto migliaia di versi senza sottoporli alla rielaborazione formale tipica dell'autografia («longe plurimos facit versus»), ma anche di averli fatti scrivere dai suoi scribi su carta di prima qualità («chartae regiae»), da riservare all'ultimo stadio dell'elaborazione testuale (quello della pubblicazione)[92]. Quanto agli indizi semantici, furono isolati in alcuni studi novecenteschi che si soffermano sul significato del verbo *dictare*, per il quale si registra un sicuro slittamento dal senso originario di «dettare» a quello di «comporre»; esso parrebbe giustificato dal fatto che nel mondo greco-latino il sistema di dettatura dei testi poetici continuò a costituire per secoli un diffuso processo di composizione[93].

Passando alla prosa, il quadro d'insieme è tutt'affatto diverso: paiono prevalenti, infatti, le testimonianze di autori che non scrivevano direttamente la prima stesura delle loro opere, ma la dettavano a segretari-copisti, cui era delegata la scritturazione manuale. Tali pratiche compositive, soltanto accennate nei casi di Cesare e di Cicerone, sono descritte minutamente da Plinio il Giovane in un celebre passo che ci dice molto del suo modo di lavorare: la composizione iniziava fin dal risveglio mattutino e viveva la sua fase migliore nel momento in cui Plinio si tratteneva a letto, con le finestre ancora chiuse, rimanendo nell'oscurità, perché «il silenzio e il buio hanno un'efficacia straordinaria per sottrarmi alle distrazioni»; di seguito elaborava i suoi pensieri sul tema che stava trattando in quei giorni «parola per parola, come se stessi scrivendo e dando l'ultima mano»; giunto alla fine di questo processo mentale, chiamava il segretario, faceva aprire le finestre e, una volta entrata la luce, gli dettava ciò che aveva approntato[94]. Anche molti autori cristiani ricorrevano allo stesso metodo, servendosi di stenografi alle loro dipendenze: se Origene lo faceva sistematicamente, Girolamo applicò la tecnica della dettatura nella seconda parte della sua vita, mentre Agostino e Ambrogio se ne servivano di rado[95]. Il ricorso all'autografia, comunque, restava un'opzione possibile anche per le scritture

[92] Al proposito vedi Roman [2006, 356]; Pecere [2010, 30].
[93] Cfr. Dorandi [2007, 56].
[94] Cfr. Plin. *epist.* 9, 36, 1.
[95] Cfr. Dorandi [2007, 54], con indicazioni bibliografiche.

in prosa: Quintiliano, ad esempio, aveva teorizzato la superiorità della scrittura «di propria mano», poiché essa permette un decisivo attimo di riflessione nel momento in cui il testo passa dalla mente alla penna; a suo parere, infatti, la dettatura a un copista porta con sé il pericolo dell'eccessiva velocità di elaborazione (se lo scrivente è molto rapido), o dell'interruzione del giusto ritmo della composizione (se chi trascrive è troppo compassato nello scrivere o lento nel capire)[96]. D'altronde alcuni originali di papiri autografi contenenti testi prosastici sono giunti fino a noi, seppure in numero più limitato rispetto a quelli in cui si leggono testi poetici[97].

In conclusione, possiamo dire che anche nella produzione in prosa le due tecniche convivevano, pur essendo prevalente la dettatura; sintomatico al riguardo il caso di Cicerone che di norma si serviva di un formidabile team di tachigrafi e amanuensi capaci di intervenire in ciascuna fase del processo di testualità, dal testo ripreso in scrittura tachigrafica mentre era pronunciato o dalla prima dettatura fino alla sua strutturazione in libro finito[98], ma talvolta poneva mano al calamo, secondo quanto indicato in alcune sue epistole. Tra di esse, la più rilevante è probabilmente quella inviata da Tuscolo a Tirone, il suo segretario di fiducia, espertissimo conoscitore della scrittura dell'Arpinate e inventore di un sistema di segni tachigrafici detti *notae tironianae*: in quella lettera Cicerone chiede esplicitamente di prendersi cura degli abbozzi inediti che aveva lasciato a Roma, assistendo gli altri scribi quando non riuscivano a comprendere la sua scrittura[99]. Resta solo da aggiungere che, specialmente quando si doveva affrontare l'elaborazione di opere di vasta ampiezza o di contenuto enciclopedico, la composizione era preceduta da una lunga fase di raccolta di notizie utili sul tema, come quelle che Plinio il Vecchio leggeva o si faceva leggere, annotando quanto gli interessava o facendone degli estratti dettati a segretari che – dopo averli trascritti su taccuini provvisori – li trasferivano

[96] Cfr. Cavallo [1989b, 308-309].

[97] Si tratta di alcuni documenti di origine greca, di contenuto retorico, storico, mitologico ed elogiativo; cfr. Dorandi [2007, 48-50].

[98] Cfr. Cavallo [1989b, 316].

[99] Cic. *fam.* 16, 22, cfr. Pecere [2010, 116]. Cicerone per la stesura delle lettere ricorreva comunque anche alla dettatura, servendosi dello stesso Tirone o di un altro scriba, Spintaro, che era più lento ma più preciso: *Att.* 13, 25, 3 (al proposito vedi Pecere [2015, 107, n. 5]).

su contenitori di servizio, ovvero rotoli in forma di *commentarii* opistografi (*volumina* vergati da entrambi i lati per risparmiare materiale scrittorio)[100].

6.2. *La revisione*

Terminata la prima stesura, aveva inizio la complessa procedura della rielaborazione, che l'autore poteva condurre da solo o, più di frequente, grazie all'aiuto di una cerchia ristretta di amici; i due verbi latini che indicavano l'attività di rifinitura e perfezionamento del testo letterario erano *corrigere* (utilizzato da Cicerone) o *emendare* (di cui si servivano Marziale, Quintiliano e Plinio il Giovane)[101]. Orazio, che li adopera entrambi, nelle *Epistole* e nell'*Ars poetica* paragona l'*emendatio* a un procedimento giudiziario: il revisore (*censor*) è colui che mette sotto processo il testo, contesta il *delictum*, attribuisce le colpe e assegna la condanna, eseguita con l'obelo, il segno diacritico posto accanto al testo da sostituire o eliminare[102]. Di solito il testo da valutare era letto a voce alta, tanto che, secondo Marziale, un giudizio corretto richiedeva «orecchio accorto»[103]; nell'ambito della produzione poetica, maggiormente legata alla prassi autografica, era l'autore stesso ad accogliere le osservazioni critiche, compiendo i necessari interventi migliorativi, attuati secondo una disciplina definita da Orazio «l'arte del mutamento»: cancellare con un tratto di penna, eradere, trasporre, espungere, tagliare[104]. In un contesto di tal genere, chi viveva in isolamento trovava un serio ostacolo alla piena manifestazione della propria vocazione; così quando Ovidio venne inopinatamente relegato a Tomi (un piccolo centro sul mar Nero nel quale era stato esiliato per ordine di Augusto),

[100] Cfr. Cavallo [1989b, 310]. L'antichità greco-romana ci ha trasmesso una gran quantità di rotoli di livello esecutivo piuttosto basso, ottenuti attraverso la trascrizione di testi letterari sul *verso* di documenti scaduti, e un numero limitatissimo di libri opistografi, che presentano una o più opere letterarie copiate da un'unica mano sul *recto* e sul *verso* di un unico *volumen*; al riguardo vedi Caroli [2012, 26-27].

[101] Cfr. Dorandi [2007, 87].

[102] Cfr. Hor. *epist.* 2, 2, 109 ss.; *ars* 438 ss.; al riguardo Pecere [2010, 50-51].

[103] Cfr. Mart. 6, 1, 3, citato in Cavallo [1989b, 315].

[104] Cfr. Pecere [2010, 50].

fu costretto dalle circostanze ad abbondonare quel collaudato meccanismo di mediazione affidato al parere di amici e sodali che condividevano la responsabilità di quanto sarebbe stato pubblicato, divenendo l'unico giudice e ascoltatore dei suoi versi. La scelta di rinunciare all'*emendatio* pre-editoriale, comunque, poteva essere compiuta anche liberamente; Marziale, ad esempio, pubblicò versioni multiple di alcuni libri dei suoi epigrammi, nella speranza di poter vivere dei guadagni ricavati dai suoi libelli[105], tanto da personificare in un componimento il desiderio del suo libro di sottrarsi alle correzioni dell'autore per poter essere subito venduto nelle botteghe librarie, nonostante le possibili critiche dell'esigente pubblico romano: «Tu preferisci le botteghe dell'Argileto, mentre v'è tanto spazio per te, piccolo libro, nei miei scaffali. Tu ignori, ahimè, ignori i difficili gusti di Roma signora: credimi, è troppo saccente il popolo di Marte»[106].

Ben diverso l'atteggiamento di Virgilio che, nella sua esasperata ricerca di perfezionismo, dopo aver promosso letture dei primi sei libri dell'*Eneide* dinanzi ai familiari di Augusto, decise di replicare l'esperimento davanti a un pubblico più largo, testandone il giudizio in relazione a parti dell'opera che non lo convincevano pienamente; secondo Donato durante una di queste letture egli completò il testo di due emistichi, ordinando al suo scriba di fiducia, Erote, di trascriverli nell'originale d'autore[107]. Tali letture pubbliche di libri (*recitationes*) a partire dal I secolo d.C. divennero piuttosto consuete nel mondo romano e finirono per integrare e in parte sostituire il tradizionale sistema di revisione legato alle cerchie amicali, dando modo all'autore di migliorare il proprio testo e di comprendere se esso fosse pronto per la pubblicazione o meno[108]. Quanto, infine, ai testi prosastici, le pratiche revisorie erano piuttosto simili a quelle adottate per la poesia; anch'essi iniziavano a circolare precocemente, subito dopo la messa a punto della prima stesura da parte dei loro autori, e gli interventi migliorativi spesso erano compiuti direttamente sui brogliacci

[105] Con una prospettiva che si dimostrerà del tutto illusoria; cfr. *ibidem*, 78-80.

[106] Mart. 1, 3, 1-4, citato *ibidem*, 76-77, da cui si trae la traduzione.

[107] *Aen.* 6, 164 e 165; al proposito vedi *ibidem*, 53.

[108] Cfr. Fedeli [1989, 349-352]; Dorandi [2007, 90].

(autografi o meno). Al riguardo ben noto è il caso dell'archetipo del *De gloria* ciceroniano, inviato ad Attico perché fosse trascritto in forma di *macrocollum*, che si presentava costellato da ritocchi e cambiamenti che sarebbero stati inseriti nel testo dell'esemplare destinato alla pubblicazione[109]; quegli interventi potevano essere compiuti utilizzando matite rosse, come quella – assai temuta – utilizzata dallo stesso Attico per la revisione degli scritti di Cicerone («sono contento che la mia opera ti piaccia [...] avevo infatti davvero paura delle tue famose marcature in rosso»)[110]. Un'altra modalità correttiva prevedeva la riunione di un piccolo gruppo di ascoltatori che l'autore convocava perché la sua opera fosse sottoposta al loro vaglio; in quelle circostanze egli stesso accoglieva le osservazioni dei suoi giudici, inserendo le lezioni alternative in margine o interlinea[111]. Se Quintiliano riteneva la correzione «la parte degli studi di gran lunga più utile»[112], Plinio il Giovane sviluppò la prassi dell'*emendatio* fino alle massime potenzialità, attuando tutti i tipi di interventi finora descritti:

> Dapprima riesamino da me quello che ho scritto; poi lo leggo a due o a tre; dopo lo passo ad altri perché lo annotino e le loro note, se ho qualche incertezza, le discuto con questo o con quello; alla fine leggo l'opera davanti a diverse persone e allora, credimi, correggo nella maniera più severa[113].

6.3. *La pubblicazione*

Fin dall'epoca arcaica, perché un'opera letteraria conoscesse un'ampia divulgazione occorreva un forte impegno finanziario; un letterato privo di un adeguato patrimonio personale, dunque, aveva necessariamente bisogno dell'aiuto di un ricco patrono che promuovesse la pubblicazione dei suoi scritti e molti autori finivano per assumere lo *status* di clienti alle dipendenze di appartenenti ai ceti dominanti. In alcune circostanze, invece,

[109] Al proposito vedi Pecere [2015, 115].
[110] Cfr. Cic. *Att.* 16, 11, 1 sul quale vedi Cavallo [1989b, 314]; Dorandi [2007, 88].
[111] Cfr. Plin. *epist.* 5, 3, 8, sul quale vedi Cavallo [1989b, 315].
[112] Quint. *inst.* 10, 10, 1, citato in Dorandi [2007, 89].
[113] Plin. *epist.* 7, 17, 7-8 e 13, citata *ibidem*.

era lo stato stesso o i suoi rappresentanti ad assumere il ruolo di committente; al riguardo si pensi alle rappresentazioni teatrali finanziate dagli edili o al ruolo ricoperto da Augusto, servendosi della mediazione di Mecenate[114]. La diffusione di opere letterarie attraverso i servizi di un *editore* che si assumeva l'incarico di produrre un certo numero di copie e di curarne la distribuzione e la vendita cominciò ad affermarsi a Roma dal I secolo a.C.; il primo riferimento all'attività di una bottega di questo tipo è presente nelle *Filippiche* di Cicerone, che, a proposito dei drammatici avvenimenti del 53 a.C., ricorda che Clodio, per sfuggire ad Antonio che lo inseguiva nel foro, dovette rifugiarsi in una *taberna libraria*[115]. Altre notizie significative si colgono in Catullo, che nel carme 14 minaccia scherzosamente Calvo, che lo aveva beffato con il dono indesiderato di un libro contenente i carmi di «tanti cattivi poeti», promettendo di rifilargli le raccolte di altri verseggiatori da strapazzo che avrebbe acquistato presso le botteghe dei cartolai[116]. In quegli stessi anni a Roma fioriva l'attività *editoriale* di Attico, che però non era un vero e proprio libraio, ma piuttosto un aristocratico che operava senza fini di lucro, coordinando una «manifattura libraria tutta privata e domestica»[117]; nella sua *domus* sul Quirinale lavoravano «schiavi assai istruiti, ottimi revisori e molti copisti» che, come detto in precedenza, si presero carico della pubblicazione delle opere di Cicerone, confezionando libri che venivano immessi in un circuito di circolazione prevalentemente amicale[118]. Il vantaggio di tale procedimento produttivo, sottoposto a rigorosi controlli in ogni fase di lavorazione, era evidente: il livello di fedeltà nella resa testuale era altissimo e oltretutto, se l'autore si rendeva conto di aver commesso degli errori dopo aver affidato il suo manoscritto all'*editore*, poteva permettersi il lusso di chiedere

[114] Al proposito cfr. Fedeli [1989, 344-347].
[115] Cfr. Cic. *Phil.* 2, 1, citato in Fedeli [1989, 357]; Redaelli [2014, 68].
[116] Cfr. Catull. 14, 16-20.
[117] Cavallo [2013, 8].
[118] Nep. *Att.* 13, 3, citato in Dorandi [2007, 90]. Alcune parole di Cicerone, riferite al *De consolatu suo*, lasciano intendere che Attico aveva depositi di libri anche in Grecia, ma a mio parere ciò non implica un'attività di commercio librario: «se il mio libro sarà di tuo gradimento, procurerai che lo si trovi ad Atene e nelle altre città della Grecia» (Cic. *Att.* 2, 12, citata in Caroli [2012, 43]).

che le dovute correzioni fossero applicate all'intera tiratura[119]. Un ulteriore segnale del fatto che fin dal I secolo a.C. fosse attivo a Roma un circuito di compravendita professionale di libri viene da una lettera di Cicerone che, rivolgendosi al fratello Quinto, si lamenta della pessima qualità dei volumi messi sul mercato, con espressioni che risultano quasi perfettamente sovrapponibili a quelle utilizzate quattordici secoli dopo da Francesco Petrarca per denunciare lo stesso problema («Per quanto riguarda i libri latini, non so dove rivolgermi: con così tanti errori sono scritti e messi in vendita»)[120]. In effetti a partire dall'età augustea il servizio reso da scribi domestici fu affiancato dall'attività di artigiani capaci di

> intercettare una domanda più ampia e diversificata e [...] di assecondare e soddisfare la sensibilità per la qualità del libro di un pubblico di più alto livello culturale – o comunque più facoltoso – mediante l'accurata manifattura materiale e grafica e la correttezza testuale del prodotto[121].

Con il passare del tempo le botteghe di cartoleria si dovettero diffondere ampiamente e grazie alle fonti letterarie siamo in grado di conoscere i nomi di vari *librarii* operanti nel periodo a cavallo tra la fine della repubblica e il primo secolo dell'impero[122]: i fratelli *Sosii*, nominati da Orazio[123]; Doro, di cui

[119] Come quando Cicerone, in un'epistola ad Attico, pretese l'espunzione del nome di Lucio Corfidio, un personaggio erroneamente citato nella *Pro Ligario* tra le personalità che tentarono di intercedere presso Cesare in favore di Ligario, facendo persino il nome dei tre copisti (Farnace, Anteo e Salvio) che sarebbero dovuti intervenire per porre riparo alla svista: cfr. Cic. *Att.* 13, 44, 3; il nome di Corfidio, però, si legge ancora nei manoscritti a nostra disposizione: Cic. *Lig.* 33 (al riguardo vedi Dorandi [2007, 91]).

[120] Cic. *ad Q. fr.* 3, 5, 6, sul quale cfr. *ibidem*; Pecere [2015, 108]; per il passo petrarchesco vedi Petrucci [1983, 516-517]. A questa testimonianza fa riscontro quella del grammatico Tirannione (per il quale vedi il par. 6 del cap. I), secondo cui i librai di Alessandria si servivano di scribi incompetenti, mettendo in vendita copie simili per la scorrettezza nella resa testuale a quelle che circolavano a Roma: Strabone 13, 1, 54 (citato in Caroli [2012, 49]).

[121] Pecere [2015, 106].

[122] Non si dimentichi, comunque, che nel mondo ellenistico-romano il commercio e l'autoscrittura non erano gli unici modi per procurarsi libri; un lettore interessato a un testo, infatti, poteva ottenere in prestito un *volumen* o un *codex* per farlo trascrivere da scribi di sua fiducia, acquisendo non l'oggetto fisico, ma il diritto di farne realizzare una copia [Caroli 2012, 13].

[123] Hor. *epist.* 1, 10, 1-2.

ci parla Seneca[124]; Atrecto, Pollio Valeriano e Secondo, cui fa riferimento Marziale[125]; Trifone, menzionato dallo stesso Marziale e da Quintiliano[126]. Al riguardo va sottolineata in particolare la menzione dei *Sosii* come editori delle *Epistole* in due passi di Orazio, poiché siamo dinanzi al «primo riconoscimento concesso da un esponente di spicco della letteratura coeva alla figura del copista come nuovo attore del mondo culturale»[127]. La fama dei *Sosii* e il successo della loro attività imprenditoriale erano certamente legati all'abitudine di sottoscrivere i libri, da intendere come una rivendicazione delle loro capacità professionali; essa è attestata da un frammento risalente all'età giulio-claudia ritrovato a Tebtynis, in Egitto, nel quale si legge il colofone al commento di Apollonio di Atene al libro XXI dell'*Iliade* (P.Mil. Vogl. I 19); il piccolo lacerto (cm 13 × 4) reca la *firma* del *librarius*-copista (Σωσύου) e costituisce di fatto l'unico testimone superstite tra la gran massa dei libri greci prodotti a Roma nei primi secoli dell'impero[128]. A Roma le *tabernae librariae* erano posizionate nel centro della città, lungo il *Vicus Tuscus* (nei pressi di San Giorgio al Velabro) e a sud del foro, vicino all'*Argiletum* (dove poi sarà edificato il Foro di Nerva) e al *Vicus Sandaliarius* (accanto al Tempio di *Tellus*)[129]. I rotoli erano probabilmente esposti l'uno accanto all'altro sui banchi, pronti per la vendita; alcune notizie forniteci da Orazio e Gellio lasciano intendere che le opere più richieste dai lettori erano poste all'ingresso delle *tabernae*[130]; secondo Marziale (che descrive la bottega di Atrecto), le porte recavano affissi – su fogli di papiro, di membrana o forse su tavolette – i nomi dei titoli disponibili:

Tu passi certo abitualmente dal quartiere che ha nome dalla morte di Argo: di fronte al foro di Cesare c'è una bottega, con la porta

[124] Sen. *benef.* 7, 6, 1. Il libraio viene ricordato per aver acquistato, in vista della loro rivendita, esemplari ciceroniani, forse di notevole pregio; al riguardo cfr. Cavallo [2013, 5].

[125] Al proposito vedi Pecere [2015, 118].

[126] Mart. 4, 7, 72; Quint. *inst.*, praef. 1.

[127] Pecere [2015, 106].

[128] Al riguardo vedi Cavallo [2013, 2-6]; Pecere [2015, 106-107].

[129] Al proposito vedi White [2009, 271, n. 8]. Il Sandaliario era indicato da Galeno come il luogo dove «si trovava il più gran numero di botteghe librarie» di Roma [Pecere 2010, 245].

[130] Cfr. Hor. *sat.* 1, 4, 71; Hor. *ars* 373; Gell. 5, 4, 1; 9, 4, 1, citati in Fedeli [1989, 357].

interamente coperta di iscrizioni; potrai leggervi in un lampo i nomi di tutti i poeti: cercami là[131].

Successivamente il commercio librario conobbe un ulteriore sviluppo per l'accresciuta domanda di un pubblico sempre più numeroso; si assiste dunque a una evidente «dicotomia tra fase di produzione del testo e fase di produzione del libro, che in età ciceroniana erano strettamente connesse»[132]. Uno degli effetti collaterali di tale ampliamento di prospettive fu la sempre più frequente apparizione di edizioni «pirata», messe in circolazione senza che l'autore le avesse preventivamente autorizzate o sottoposte a modifiche indesiderate. In campo poetico gli esempi più clamorosi vengono ancora una volta da Marziale, che in un epigramma si lamenta del fatto che venissero poste in vendita raccolte di suoi componimenti resi irriconoscibili per l'incredibile quantità di errori: «Se in codesti fogli, o lettore, alcuni punti ti sembrano troppo oscuri o poco corretti, non è colpa mia: li ha rovinati il copista, preso dalla fretta di scrivere questi versi per te»[133].

Dinanzi ai rischi di degenerazione testuale, egli praticò una strategia difensiva, autenticando le copie delle sue opere; così, quando decise di inviare in dono sette libri di epigrammi a Giulio Marziale, intervenne con notazioni autografe per rivendicare la paternità del testo: «Biblioteca dell'elegante villa [...] puoi ben sistemare, sia pure nel ripiano più basso, questi sette libretti che ti ho mandato, annotati dall'autore di suo proprio pugno: è questa revisione a renderli pregiati»[134].

I problemi che interessavano i poeti affliggevano anche i prosatori: Plinio esorta un amico a raccogliere e pubblicare i suoi scritti, che circolavano a sua insaputa[135], mentre Quintiliano nel proemio al primo libro della *Institutio oratoria*, rivela che circolavano due trattati di retorica a lui attribuiti, senza che ne avesse permessa la pubblicazione: entrambi erano in origine semplici appunti che gli allievi avevano annotato nel corso di alcuni cicli di lezione e poi avevano imprudentemente

[131] Mart. 1, 117, 8-13, citato in Pecere [2010, 90], da cui si trae la traduzione.
[132] Cfr. Cavallo [1989b, 317].
[133] Mart. 2, 8, 1, citato in Pecere [2010, 251], da cui si trae la traduzione.
[134] Mart. 7, 17, citato *ibidem*, 255, da cui si trae la traduzione.
[135] Plin. *epist.* 2, 10; cfr. Fedeli [1989, 360].

divulgato[136]. A differenza di Marziale, però, egli non prese neppure in considerazione la possibilità di studiare possibili rimedi: pragmaticamente convinto che una volta messo in circolazione un testo non fosse più controllabile in alcun modo, di fatto faceva suo un concetto espresso qualche secolo prima da Platone, nel *Fedro*: «una volta che un discorso sia scritto, rotola da per tutto, nelle mani di coloro che se ne intendono e così pure nelle mani di coloro ai quali non importa nulla»[137].

7. *Pratiche di lettura: svolgere e avvolgere*

Ricostruire le modalità attraverso le quali nella Roma antica avveniva l'incontro tra il «mondo del testo» e il «mondo del lettore»[138] non è per nulla agevole: se, infatti, la scrittura «accumula, immagazzina, resiste [...] la lettura non si garantisce contro l'usura del tempo»[139]. Tuttavia alcune tracce di carattere iconografico e letterario, esaminate a fondo in una serie di studi degli ultimi anni, ci consentono di mettere a fuoco le prassi che regolavano la lettura di un *volumen* nella società romana. Dopo aver prelevato il libro dall'armadio o dallo scaffale in cui era conservato, il lettore lo prendeva nella mano destra e, sollevando con la sinistra la sua parte iniziale (ovvero il lembo estremo del *protocollo*), iniziava a srotolarlo: la destra aveva il compito di svolgere la parte ancora da leggere e la sinistra di riavvolgere la parte già letta. Nel corso della lettura il rotolo assumeva una forma bicilindrica (posizione di «lettura in atto»), caratterizzata da un «campo testuale» mobile, che variava a seconda delle sue dimensioni, ma anche delle abitudini e dei gusti del lettore; in base ad alcune raffigurazioni iconografiche possiamo dire che la sezione di testo visibile poteva arrivare a comprendere cinque o sei colonne di scrittura; quando si leggevano rotoli illustrati, poi, lo spazio riservato al campo visivo tendeva ad aumentare, tanto da poter comprendere diverse immagini (quando erano poste in successione, l'una di seguito all'altra). Se si aveva il desiderio o la necessità di commentare un passo o semplicemente di fare

[136] Cfr. Dorandi [2007, 93].
[137] Citato in Lentano [2013, 45].
[138] Traggo le espressioni da Cavallo e Chartier [1988, VI].
[139] De Certeau [1990, I, 251] (citato in Cavallo e Chartier [1988, V, n. 65]).

una breve pausa, il rotolo veniva trattenuto con una sola mano, ponendo le dita all'interno dei due cilindri (posizione di «lettura interrotta»). Le operazioni di avvolgimento e svolgimento dei libri di maggior valore o di uso più frequente, come ad esempio i testi scolastici, avvenivano intorno all'*umbilicus*; talvolta si poteva far uso anche di una seconda asticella congiunta al lembo iniziale del *protocollo* che, a differenza dell'altra, non era fissata al supporto papiraceo ma restava sciolta[140]. Giunti al termine del libro, il rotolo, stretto nella mano sinistra, tornava alla conformazione monocilindrica (posizione di «lettura conclusa»); a quel punto veniva riavvolto interamente e riportato all'assetto iniziale, per poi essere rimesso al suo posto. Tale prassi doveva essere del tutto consueta: tra le diverse centinaia di rotoli che costituivano il materiale librario finora rinvenuto nella biblioteca della Villa dei Papiri di Ercolano[141], ne è stato segnalato uno solo lasciato in posizione di «lettura conclusa» e un altro rimasto nello stato di «lettura in atto»[142]; nonostante ciò, non si può fare a meno di pensare che non pochi fossero i libri lasciati svolti dopo la lettura, tanto più che la visione dell'ultima *plagula* – sulla quale era indicato il titolo – consentiva di conoscere a prima vista il contenuto del *volumen*[143]. Di norma si leggeva seduti, tenendo il rotolo appoggiato sul grembo, ma la lettura era un'operazione libera, che poteva essere svolta in contesti molto differenti; le posizioni di lettura erano certamente condizionate anche dalla forma degli oggetti-libro: al riguardo pare ragionevole ipotizzare che i rotoli di notevole ingombro, come i pesanti *macrocolla* che Cicerone ordinava ad Attico[144], fossero impugnati in modo diverso dai *volumina* di dimensioni medie, piccole o piccolissime (come ad esempio il papiro di Cornelio Gallo o un papiro greco di epigrammi erotici conservato a Berlino, alto soltanto 5 cm)[145]. Per i primi si ricorreva probabilmente all'ausilio di

[140] Cfr. Capasso [2005, 101].

[141] Il loro insieme è difficile da calcolare, poiché non vi è coincidenza tra il numero dei frammenti superstiti (più di 1.800, tra i quali 120 latini) e quello dei rotoli originari: più numeri di inventario, infatti, possono riferirsi ad uno stesso *volumen*; una valutazione complessiva varia tra i 650/700 e i 1.100. Al proposito vedi Cavallo [2015b, 574-575], con riferimenti bibliografici.

[142] Cfr. *ibidem*, 100.

[143] Cfr. Fioretti [2014a, 47].

[144] Cic. *Att.* 13, 25, 3; 16, 3, 1, citate in Capasso [2005, 80].

[145] P.Berol. inv. 10562 + 10571, citato in Fioretti [2014a, 45].

leggii di legno, montati su colonnine di supporto, che talvolta compaiono in rappresentazioni iconografiche[146]; i secondi, invece, erano posti a contatto diretto con le vesti. Tale postura poteva provocare una sfrangiatura del bordo del rotolo e ciò spiega perché la *mise en page* dei testi letterari prevedeva che lo spazio riservato al margine inferiore fosse ben più ampio rispetto a quello destinato al margine superiore; per ovviare a tale inconveniente, comunque, si poteva ricorrere anche a una sorta di piccolo leggio portatile sul quale si poggiava il *volumen*, simile a quello che compare in un noto rilievo del II-III secolo d.C. conservato a Treviri[147]; a tale strumento sembra far riferimento Marziale in un notissimo epigramma («Affinché la toga o il mantello non logori i libri, questo leggio di abete darà lunga vita ai rotoli»)[148].

Da ultimo resta da fare almeno un cenno al difficile problema della modalità attraverso la quale i testi letterari erano letti nell'antichità: si preferiva la lettura ad alta voce o l'uso comune prescriveva di leggere in silenzio? Negli anni Venti del Novecento Joseph Balogh, notando la frequenza con cui nei testi letterari latini risultavano associate le parole «tacitus» e «legere», sostenne che nel mondo romano si leggesse abitualmente ad alta voce; proprio per tale ragione, infatti, sarebbe stato necessario specificare i casi in cui la lettura avveniva in silenzio, nei quali era disattesa una norma ampiamente condivisa. La sua convinzione venne contestata a varie riprese; particolarmente significative le obiezioni di Aleksandr Gavrilov che, passando in rassegna varie fonti antiche, si soffermò in particolare su una delle principali testimonianze su cui si fondava la teoria di Balogh, il passo delle *Confessioni* in cui Agostino appare sorpreso perché un uomo colto come Ambrogio leggeva in silenzio: «E quando leggeva, gli occhi correvano attraverso le pagine, la mente penetrava il significato, e la bocca taceva»[149].

[146] Cfr. Binsfeld [1973, 201-206].

[147] Trier, Landesmuseum, NM 180, sul quale vedi, da ultimo, Del Corso [2008b, 323-325]. Le dimensioni dei volumi qui rappresentati potrebbero rimandare a una tipologia libraria simile a quella di P.Iand. V 90r, per il quale cfr. il paragrafo 5.2 (al riguardo vedi Fioretti [2016]).

[148] Cfr. Mart. 14, 84.

[149] Aug. *Conf.* 6, 3, 3, citato in Dorandi [2007, 57] (la traduzione è tratta da Agostino [2002, 185]).

Secondo Gavrilov la sorpresa di Agostino non era giustificata dal comportamento anomalo di Ambrogio, come sostenuto da Balogh e prima di lui da Norden, ma dal fatto che egli si trovava in un luogo pubblico, dinanzi ai suoi discepoli, che avrebbero voluto sentirne la voce; del resto, sappiamo con certezza che la lettura silenziosa era praticata correntemente da Agostino stesso, secondo quanto mostrato in un altro passo della medesima opera, nella memorabile scena della conversione: «Tornai dunque concitato là dove Alipio era rimasto seduto, perché là avevo lasciato il libro dell'Apostolo quando mi ero alzato. Lo presi, aprii e lessi in silenzio le prime parole su cui mi caddero gli occhi»[150].

La risposta più equilibrata e convincente alla questione è venuta dagli studi di Guglielmo Cavallo; egli ritiene che la prassi più comune – secondo quanto attestato da una lunga serie di testimonianze letterarie, tra le quali spiccano vari luoghi di Quintiliano – prevedesse la lettura a voce alta; non a caso, il verbo che indicava il leggere la poesia era «cantare» (con attestazioni in Quintiliano, Marziale, Giovenale e Ovidio). Non si dimentichi, inoltre, che la lettura ad alta voce di Omero e Virgilio era prevista già in ambito scolastico, ai primi livelli di istruzione. Questa diffusa tipologia di lettura era piuttosto lenta, frenata com'era dalla fisiologica scansione delle parole, dalla ricerca dell'espressività e anche dal fatto che nei primi secoli dell'impero si era ormai affermata la *scriptio continua*, che non prevedeva la presenza degli *interpuncta*, i segni che indicavano lo stacco tra una parola e l'altra (che invece erano ancora utilizzati, come detto in precedenza, sia nel papiro di Cornelio Gallo che nel frammento delle *Verrine* di Cicerone); la comprensione del senso, infatti, dipendeva spesso proprio dalla corretta articolazione del suono. In un contesto di tal genere la lettura silenziosa era meno abituale, ma non del tutto inconsueta; essa infatti era certamente la più adatta a particolari situazioni, come quando si aveva a che fare con comunicazioni private, documenti, messaggi o lettere; al proposito si ricordi che in un'elegia ovidiana dedicata al tema dell'epistola, il poeta invita colei che invia una lettera a cercare di comprendere la risposta dell'amato dalla sua mimica facciale, mentre è impegnato a leggere la sua missiva in silenzio: «E, mentre legge,

[150] Aug. *Conf.* 8, 12, 29 (la traduzione è *ibidem*, 283).

FIG. 2.6. Figura di poetessa intenta a leggere su una *tabula*. Intonaco dipinto, Pompei, Casa del Bracciale d'Oro.

Fonte: D'Ambrosio *et al.* [2003, fig. IV.533.1].

osserva – ti raccomando – la sua fronte, gli occhi. Da un volto silenzioso ciò che avverrà si vede»[151].

Letture silenziose – o sussurrate – sono attestate anche per testi letterari; non quelli di livello più o meno alto, propri della cultura retorica, strettamente legati alla lettura ad alta voce che era tenuta in pubblico o all'interno di cerchie di amici, ma piuttosto quelli appartenenti al genere della letteratura di consumo o di intrattenimento costituita, ad esempio, da testi di carattere fantastico, magico o romanzesco[152] e destinata a un pubblico «trasversale»[153]. Ci si riferisce qui a un insieme vasto e disomogeneo di cui facevano parte la *media plebs*, costituita da alfabeti di cultura media o medio-bassa, e anche le donne (fig. 2.6) che, una volta entrate nel mondo della cultura scritta, erano state promosse a protagoniste delle opere di autori particolarmente sensibili all'accresciuta domanda di lettura

[151] Ov. *am.* 1, 11, 7 ss. (citato in Pecere [2010, 209]).
[152] Al proposito vedi Cavallo [2001, 135-136].
[153] Cfr. Cavallo [1989b, 340].

della loro epoca come Ovidio, che le rappresenta intente a scrivere su tavolette (Biblide), su papiro (Briseide) e persino su tela (Filomela) e le fa destinatarie di opere che solo loro avrebbero potuto leggere con profitto come i *Medicamina faciei* (sulle arti del trucco femminile) e i *Remedia amoris* (sui tormenti amorosi)[154].

Tali modalità di lettura furono favorite anche dalla crescente affermazione del cristianesimo; non si dimentichi, infatti, che la linea di confine che separava i testi cristiani (canonici e non) dal genere appena indicato come «letteratura di consumo» era molto sottile e che il pubblico tra cui circolavano era spesso costituito da lettori appartenenti a ceti sociali di livello medio o basso, avvezzi a letture a fior di labbra o silenziose. D'altronde il primo cristianesimo, pur ponendosi in un atteggiamento di netta contrapposizione alla religiosità ufficiale e alle sue invocazioni ad alta voce negli spazi pubblici, in quelli privati non poteva non adottare «le modalità di preghiera della *superstitio* [...], caratterizzata da formule e preghiere pronunciate a voce bassa»[155].

Resta da aggiungere che la storia del *volumen* continuò, seppure in forma di rotolo membranaceo, anche nel Medioevo; tale forma libraria ci ha tramandato testi di varia natura: dalla poesia lirica ai compendi di storia sacra, dalle storie universali agli obituari[156]. In questo panorama vasto e articolato un ruolo di primo piano spetta certamente ai rotoli liturgici illustrati trasmessi dal Medioevo meridionale, i cosiddetti *Exultet*[157]; con questo termine ci si riferisce sia alla prima parola del *praeconium*, la preghiera con la quale il diacono nel corso della veglia pasquale annuncia ai fedeli il mistero della resurrezione, sia il particolare tipo di supporto sul quale quel canto veniva trascritto. La genesi di questi manufatti – ampiamente diffusi nella *Langobardia minor* tra i secoli X e XIV – è probabilmente da ricondurre a quei libretti di aspetto modesto (*libelli*), formati da uno o pochi fascicoli privi di legatura, diffusi fin dall'età altomedievale e

[154] Cfr. Cavallo [1995b, 54].
[155] Cavallo [2001, 136].
[156] Al riguardo cfr. Agati [2009, 132].
[157] Quanto detto di seguito riprende le considerazioni espresse in Cavallo [1994; 1995a].

destinati a particolari azioni liturgiche[158]. Quei contenitori testuali in occasione di celebrazioni particolarmente solenni potevano essere sostituiti da fogli che venivano cuciti insieme a formare rotoli, con una consuetudine certamente diffusa anche in area beneventana, secondo quanto testimoniato da un certo numero di rotoli privi di illustrazioni, risalenti ai secoli XI-XIV, che con ogni probabilità rappresentavano i testimoni più tardi di una prassi libraria molto più antica. Le origini del *volumen* illustrato a uso liturgico, d'altro canto, sono state ricondotte anche all'esempio fornito da rotoli adoperati nell'Italia meridionale greca nei secoli VIII-IX (e forse fin dai secoli V-VI); tali contenitori librari (denominati *kontakia*) comprendevano molto spesso le due messe bizantine di S. Giovanni Crisostomo e di S. Basilio Magno, oltre ad ulteriori liturgie e uffici[159]. Sia i *libelli* che i *kontakia*, però, non recano immagini e al massimo mostrano una decorazione dall'aspetto scarno ed essenziale. La nascita dei rotoli *illuminati* è da legare con ogni probabilità alla figura di Landolfo I, arcivescovo di Benevento dal 962 al 987; a quell'arco di tempo, infatti, sono da assegnare un Pontificale e un Benedizionale dotati di complessi apparati figurativi che comprendono anche vignette in cui viene raffigurato nelle vesti arcivescovili[160]. Il committente di quei manufatti con ogni probabilità fu lo stesso Landolfo, intenzionato a creare un simbolo visibile del suo potere. I più antichi rotoli di *Exultet* dispongono nel medesimo verso la scrittura e i cicli illustrativi; verso la fine del primo trentennio del secolo XI però si affermò un nuovo modello di rotolo liturgico nel quale le figure venivano ordinate in senso inverso rispetto al testo. Questo mutamento – realizzato per la prima volta a Bari sotto l'arcivescovo Bisanzio (1025-1036) – rispondeva in prima battuta al desiderio di migliorare il quoziente di leggibilità per i fedeli, che vedevano così

[158] Il *libellus missae* (contenente il formulario per la messa), il *libellus* per i riti obituari e l'unzione degli infermi, il *libellus* episcopale (utilizzato, tra l'altro, per le ordinazioni sacerdotali); al riguardo vedi Cavallo [1995a, 61].

[159] Così Cavallo [1994, 54-55]. Di diverso parere Jacob [1998] che suppone un'origine longobarda dei rotoli illustrati, rilevando la notevole diversità che separava la liturgia greca da quella latina e la sostanziale contemporaneità tra l'apparizione in Italia meridionale dei rotoli liturgici greci e di quelli latini.

[160] Roma, Biblioteca Casanatense, Cas. 724 1 e 2.

scorrere immagini dal corretto orientamento man mano che l'officiante srotolava il rotolo dall'alto dell'ambone; al di là delle esigenze di visibilità, comunque, la funzione stessa dei rotoli di *Exultet* risultava modificata: essi non servivano più tanto alla celebrazione di un atto liturgico, ma soprattutto alla sua rappresentazione, consegnando alla folla dei fedeli messaggi dottrinali e ideologico-politici attraverso immagini in cui «si inveravano nel contempo la cerimonia che si andava svolgendo, la situazione storico-politica locale o universale e, grazie alla realtà di queste, la storia sacra culminante con la resurrezione di Cristo e il mistero della redenzione»[161].

[161] Cavallo [1995a, 58].

Capitolo terzo

Il codice

1. *L'affermazione di un nuovo modello di libro: vantaggi, funzioni, significati simbolici*

Il processo che portò all'affermazione del libro in forma di codice e al conseguente tramonto dell'antico modello del rotolo fu lento, graduale e caratterizzato da lunghe fasi di convivenza tra i due supporti testuali: avviato nel I secolo d.C., troverà piena conclusione soltanto nel IV-V secolo, attraverso una serie di cambiamenti non sempre facili da ricostruire, recanti implicazioni di carattere materiale, socioculturale e ideologico.

Le ragioni più semplici e immediate della progressiva supremazia del codice furono probabilmente quelle di ordine pratico. In primo luogo occorre considerare la maggiore capienza e il conseguente risparmio di materiale scrittorio: se il rotolo era di norma utilizzato soltanto nella facciata interna (il lato perfibrale), il codice permetteva di scrivere su entrambi i lati del foglio (denominati rispettivamente *recto* e *verso*). La diffusione del codice, d'altronde, veniva a coincidere con quella della membrana, una materia di scrittura che poteva essere prodotta ovunque (a differenza del papiro) e che presentava forse minori costi di produzione; al riguardo, studi recenti fondati su materiali greco-egizi hanno rivelato che in quell'area – come prevedibile – il papiro aveva un prezzo di vendita minore rispetto alla pergamena, ma si può supporre che in Occidente il quadro fosse differente, visto che nei primi secoli dell'impero essa era utilizzata per brogliacci e lettere[1]. Il rotolo, inoltre, non era in grado di sostenere carichi testuali troppo ponderosi, che avrebbero richiesto una lunghezza e un peso eccessivi, non compatibili con il requisito della manegge-

[1] Cfr. Crisci [2003, 83-85]; Bagnall [2009, 51-79]; Cavallo [2010, 10].

volezza, mentre il codice era dotato di una versatilità per così dire «strutturale», data dalla sua costituzione in fascicoli. Essa consentiva non soltanto di accorpare un numero molto alto di carte, ma dava anche la possibilità di compiere aggregazioni testuali molto articolate; dunque, anche se nel momento di massima fortuna del rotolo circolavano *volumina* contenenti più libri della stessa opera[2], soltanto con l'avvento del codice ebbe un decisivo sviluppo la diffusione del libro miscellaneo, caratterizzato dall'assemblaggio in un unico «corpo» di più testi (spesso di autori diversi), di cui si hanno esempi risalenti già al secolo IV d.C.[3]. Il codice, del resto, aveva una natura intrinsecamente dinamica: dopo che la sua confezione era stata completata il suo assetto non era mai completamente definito, ma restava potenzialmente aperto a possibili cambiamenti, poiché poteva essere «ridotto, smembrato, riutilizzato del tutto o in parte, senza per questo perdere la propria identità e la propria funzione di libro»[4]. Per quel che riguarda i contenuti, il fatto che il codice fosse inizialmente percepito come un tipo di contenitore particolarmente adatto a testi di natura tecnica, che richiedevano frequenti consultazioni e confronti, è dimostrato dal suo frequente impiego per i libri di medicina e le raccolte di leggi (tanto da divenire il libro giurisprudenziale per antonomasia)[5]. Quanto alle tecniche di trascrizione, i fascicoli costituivano unità scrittorie leggere e duttili, che – a differenza del rotolo – potevano essere comodamente ruotate di qualche grado sul piano d'appoggio utilizzato dal copista; anche la lettura, infine, risultava ben

[2] Cfr. al proposito il capitolo II, paragrafo 3.

[3] Il caso più significativo al riguardo è offerto da un *libro-biblioteca* conservato presso l'Abbazia benedettina di Montserrat in Catalogna (P. Monts. Roca inv. 128-178); il codice contiene una serie di opere molto diverse tra loro: Cicerone, *Catilinarie*; un inno alla Vergine Maria, in latino; un disegno di soggetto mitologico; un'anafora di Barcellona e altre preghiere, in greco; un poemetto latino in esametri sul mito di Alcesti; un racconto aneddotico sull'imperatore Adriano, in latino; una lista di vocaboli greci tratti da un commentario a un manuale di stenografia. Il manoscritto, di forma quasi quadrata (cm 12,3 × 11,4), è attribuibile a un'unica mano, probabilmente ellenofona, e risale alla seconda metà o alla fine del secolo IV. Al proposito cfr., da ultimo, Nocchi Macedo [2014]; Ammirati [2015, 57-58]; Fioretti [2016].

[4] Fioretti [2014a, 55].

[5] Al riguardo vedi Cavallo [2010, 12].

più comoda e agevole, grazie alla possibilità di liberare una delle due mani, che poteva essere impiegata per annotazioni di studio e di consultazione dei testi (con la conseguente nascita dei cosiddetti «postillati»)[6].

Al di là di questi innegabili vantaggi, l'adozione del codice fu dovuta pure alla sua capacità di imporsi come strumento privilegiato per svolgere alcune funzioni di servizio nella produzione scritta quotidiana, nel momento in cui si registrava un costante aumento del numero degli individui in grado di intraprendere pratiche di scrittura e di lettura. Si pensi, ad esempio, all'enorme quantità di conti, ricevute, messaggi, che per secoli erano stati vergati sul supporto più tipico della tradizione romana, la tavoletta[7], che ora veniva sostituito da un oggetto che ne riprendeva la forma, utilizzando materiali molto più leggeri e dotati di un miglior grado di leggibilità come il papiro o la membrana[8]. Una simile dinamica caratterizzò forse anche l'apprendimento scolastico, per il quale, come detto in precedenza[9], si adoperavano usualmente le tavolette cerate; al proposito risulta di particolare interesse un passaggio della satira terza di Persio, in cui si rappresenta la figura di un giovane dormiglione, che, svegliatosi alle undici di mattina, prepara ciò che gli servirà per la lezione: tra gli oggetti che si porterà a scuola vengono menzionati un libretto in membrana e alcuni fogli di papiro («Ecco il libro e la membrana a due colori, raschiata dai peli, e tra le mani i fogli di papiro e il calamo nodoso»)[10]. In effetti la presenza di *notebooks* papiracei a uso scolastico è attestata, accanto a un numero ben maggiore di tavolette lignee, tra i materiali passati in rassegna da Raffaella Cribiore in uno studio sulle pratiche di apprendimento nell'Egitto greco-romano; tra di essi spiccano in particolare due testimoni: il primo è un piccolo codice

[6] A proposito dei quali cfr. il paragrafo 7.

[7] Nella specie di dittico, trittico e polittico per la quale cfr. il capitolo I, paragrafo 3.

[8] Da qui il legame etimologico e semantico tra il termine *caudex* – poi monottongato in *codex* – che in origine significava «tronco» e in seguito passò a indicare il libro di tavolette e, per estensione, il codice su supporto morbido: Degni [1998, 37, 43].

[9] Cfr. il capitolo I, paragrafo 6.

[10] Cfr. Pers. 3, 10-11, citato in Pecere [2010, 161], da cui si trae la traduzione.

formato da undici carte risalente al secolo IV d.C., in cui si legge una lista di parole seguita da una raccolta di sentenze e da alcuni versi del prologo alle *Favole* di Babrio[11]; il secondo è un libretto di esercizi del III secolo d.C., utilizzato da un maestro per insegnare ad alunni dotati di differenti livelli di preparazione, che dimostra come anche gli insegnanti si fossero appropriati di questo supporto di scrittura[12].

La concorrenza tra le tavolette cerate e il taccuino in forma di codice è attestata – fin dal I secolo a.C. – anche nel complesso ambito dei meccanismi dell'elaborazione autoriale, sia per testi in poesia sia per testi in prosa. Così, quando Orazio rivela la sua abitudine di chiudere in un cassetto (talvolta per diversi anni!) i frutti del suo lavoro letterario, afferma esplicitamente che i brogliacci contenenti i testi provvisori sono *notebooks* membranacei («chiudi le pergamene nello scrigno»)[13]; e ancora, nel passo in cui Svetonio descrive i tormentati autografi delle poesie di Nerone[14], usa i termini «pugillares libellique», che lasciano intendere che anche l'imperatore componesse su polittici lignei e libretti di papiro o pergamena; infine, nel momento in cui Giovenale illustra la figura del poeta *cliens* Telesino, lo immortala mentre si affanna a scrivere nella sua cameretta su un piccolo quaderno fatto di fogli di membrana («la gialla pagina di pergamena»)[15]. Passando alla prosa, l'accostamento tavolette cerate/membrana viene riproposto in un celebre passo dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano in cui si tratta dei modi della composizione autoriale:

> Si scrive nel modo migliore sulla cera, perché le cancellature vi si possono fare molto agevolmente, a meno che una vista imperfetta non richieda piuttosto l'uso di pergamene: le quali, come aiutano a vedere, così, col far portare e riportare spesso la mano al calamaio per intingere la penna, l'attardano e frangono l'impeto della mente. Qualunque, poi, sia il materiale scrittorio, le tavolette debbono avere

[11] Cfr. Cribiore [1996, 276], riprodotto in http://www.papyrologie.paris-sorbonne.fr/menu1/collections/pgrec/2Sorb0826.htm (ultimo accesso: marzo 2016).

[12] Il volumetto comincia con un sillabario e finisce con una piccola antologia, contenente, tra gli altri, un passo delle *Phonissae* di Euripide e alcuni versi dell'*Odissea*; cfr. Cribiore [1996, 121, 269].

[13] Cfr. Hor. *ars* 385, citato in Pecere [2010, 42].

[14] Cfr. Suet. *Nero* 52, sul quale vedi il capitolo II, paragrafo 6.

[15] Iuv. 7, 22, citato in Dorandi [2007, 61] e Pecere [2010, 89].

la parte a fronte di dove si scrive vuota, perché vi si possano liberamente fare delle aggiunte[16].

Al di là del riconoscimento del migliore grado di leggibilità della membrana rispetto alle tavolette – cui si oppongono però le riserve manifestate nei confronti del calamo che costringe a interrompere continuamente la linea del pensiero per attingere l'inchiostro – appare di notevole importanza il suggerimento, valido per entrambi i supporti, di lasciare in bianco alcune facciate, poiché esso sembra avere senso soltanto se riferito a blocchi di più pagine, unite a costituire piccoli quaderni.

Quanto riportato finora mostra che il codice – soprattutto nella forma di piccolo taccuino di pergamena – cominciò a essere utilizzato come contenitore testuale «di servizio» fin dalla prima età augustea. C'è da chiedersi, però, quando il nuovo supporto di scrittura divenne un prodotto di ampia circolazione, destinato alla diffusione (e non alla semplice conservazione) di opere letterarie per un pubblico di lettori. Una testimonianza assai rilevante al riguardo viene da alcuni versi di Marziale che nei suoi epigrammi descrive alcune *edizioni* di autori greci e latini, offerte come doni in occasione dei Saturnali; il poeta, piuttosto sorprendentemente, descrive codici di pergamena capaci di contenere opere di grande estensione: i poemi omerici («In questi numerosi fogli di pergamena stanno parimenti chiusi l'Iliade e Ulisse, nemico del regno di Priamo»)[17]; l'*Ab Urbe condita* di Livio («In questo piccolo volume di pergamena è racchiuso l'immenso Livio, che la mia biblioteca non può contenere per intero»)[18]; la triade virgiliana in un manoscritto recante persino un'immagine del poeta («Un volume in pergamena così piccolo contiene l'immenso Virgilio! Il primo foglio porta il suo ritratto»)[19]. In un altro componimento, poi, egli promuove l'edizione delle sue poesie sotto forma di codici, sottolineandone la portabilità e indicando persino il luogo dove si potevano acquistare, la bottega di *Secundus*, dietro al tempio della Pace: «Tu che brami avere con te, ovunque vada, i miei

[16] Quint. *inst.* 10, 3, 31-32 (la traduzione è tratta da Quintiliano [1979, 465-466]).

[17] Mart. 14, 184 (per la traduzione di questo e dei componimenti seguenti si è fatto ricorso a Marziale [1980]).

[18] *Ibidem*, 190.

[19] *Ibidem*, 186.

libretti, e tenerli come compagni del lungo viaggio, acquista questi che la pergamena restringe in piccole pagine: riserva gli astucci per i grossi libri; io sto in una mano»[20].

Dare una corretta valutazione di queste parole non è semplice: se intese letteralmente, presupporrebbero l'esistenza (già nel I sec. d.C.!) di un sistema di produzione e di diffusione libraria in grado di immettere sul mercato codici di piccole dimensioni ma di eccezionale capienza, che trasmettevano le opere dei generi più alti in poesia (l'epica) e in prosa (la storia). C'è da dire però che le testimonianze di materiali librari di questo genere sono rarissime e per di più di dubbia interpretazione[21]; sarà allora più prudente dire che esse, pur riferendo di esperimenti librari dall'esito incerto (Marziale stesso lascia intendere che si trattava di novità), contribuiscono a tratteggiare un orizzonte di produzione e vendita complesso e articolato, in cui il codice stava assumendo un'importanza crescente. In ogni caso, se restano solo labili tracce di libri in forma di codice contenenti opere della letteratura di più alto livello[22], in quegli stessi anni il *codex* andava guadagnandosi spazi per la trasmissione della letteratura «popolare» sulla quale ci si è soffermati in precedenza: essa era costituita da testi tecnici, scritti licenziosi, narrativa d'evasione, romanzi d'avventura e veniva destinata a un pubblico trasversale e poco avvertito, che cercava principalmente l'intrattenimento[23], mostrando una sicura preferenza per il libro «a pagine», percepito come il più adatto per trasmettere quei materiali di consumo, probabilmente per la maneggevolezza e i bassi costi.

In quegli stessi anni una particolare tipologia di lettori, costituita in prevalenza da individui di cultura media o medio-bassa, operava una scelta decisa a favore del codice per la diffusione di un nuovo e rivoluzionario messaggio religioso; mi riferisco,

[20] Mart. 1, 2, 1-4.

[21] Tra di esse si potrà ricordare il celebre frammento di un'opera storica *de bellis macedonicis* (P.Oxy. I 30), attribuibile su base paleografica a un periodo oscillante tra la fine del I e l'inizio del II secolo, che apparteneva a un codice di cui non siamo in grado di ricostruire il contenuto e le dimensioni; su di esso vedi, da ultimo, Cavallo e Fioretti [2014, 29-31, 47-48]; Ammirati [2015, 34-35].

[22] Cui appartenevano, nonostante le professioni di umiltà e la mancanza di un'adeguata tradizione di genere, anche gli epigrammi di Marziale.

[23] Su questa tipologia di lettori vedi Cavallo [1995b, 56-61].

come ovvio, ai cristiani. Pur essendo certamente vero che il ruolo svolto dal cristianesimo per l'affermazione del nuovo supporto librario fu determinante, occorre subito dire che non furono le comunità cristiane ad «inventare» il libro/codice; esso, infatti, come si è appena visto, era correntemente utilizzato nel mondo romano prima della diffusione della loro fede. Si consideri, inoltre, che il peso avuto dai codici nella produzione dei libri cristiani dei primi tre secoli è stato probabilmente sopravvalutato: una ricerca condotta qualche anno fa da Edoardo Crisci ha mostrato che, nel periodo compreso tra il I e il III/IV secolo, il 76% dei libri contenenti testi vetero- e neotestamentari e altra letteratura religiosa fu realizzato su codici (il 65% su papiro e l'11% su pergamena), mentre per il restante 24% ci si servì di rotoli[24]. La contrapposizione libro cristiano (su codice) / libro pagano (su rotolo) fu dunque meno netta di quanto è stato a lungo sostenuto, né appare credibile la tesi per la quale i cristiani si proposero di realizzare prodotti in qualche misura differenti da quelli che si reperivano sul mercato; al proposito alcune recenti indagini di carattere paleografico hanno evidenziato la sostanziale contiguità tra le scritture attestate nei libri cristiani di II e III secolo e quelle utilizzate nella produzione letteraria coeva (sia sotto forma di rotolo sia sotto forma di codice)[25]; anche in un'ottica materiale i più antichi libri cristiani ripropongono forme e modelli parallelamente diffusi nella tradizione pagana, con particolare riferimento a quei prodotti di modeste ambizioni che veicolavano la letteratura di consumo cui si è fatto cenno sopra. Tornando ai dati elaborati da Crisci, però, colpisce il fatto che se la letteratura cristiana minore di varia indole (testi patristici, omiletici, preghiere, inni, letteratura agiografica) veniva trascritta con una certa frequenza sotto forma di rotolo, il testo chiave per la trasmissione del messaggio di Gesù, vale a dire il Nuovo Testamento, era copiato quasi esclusivamente nella forma del codice (nel 97% dei casi). Quali furono le motivazioni di questa scelta?

Alcuni studiosi, come Michael McCormick[26], hanno suggestivamente messo in evidenza i vantaggi offerti dall'essenzialità e dalla portabilità dei libri cristiani in forma di codice: i più

[24] Cfr. Crisci [2005, 11].
[25] Cfr. Crisci [2008b, 59].
[26] Cfr. McCormick [1985].

antichi testimoni dei Vangeli appaiono di dimensioni modeste, sono costituiti spesso da un unico fascicolo e risultano caratterizzati da dispositivi di organizzazione del testo piuttosto semplici, limitati ai titoli delle opere in essi contenute[27]; la loro economicità e maneggevolezza costituivano sicuramente una qualità apprezzata da chi – come i primi cristiani – non aveva grandi mezzi finanziari e si muoveva con frequenza tra una comunità e l'altra. In altri contributi, come ad esempio quelli di Theodore Skeat, è stata evidenziata l'importanza della forma-codice per la formazione del canone dei Vangeli; la struttura stratificata connaturata all'articolazione in fascicoli consentiva, infatti, diversamente da quanto avveniva nei rotoli, di comporre in un'unità bibliologica i testi di Marco, Matteo, Luca e Giovanni, assicurando la stabilità del *corpus* canonico[28]. D'altro canto è indubbio, secondo quanto evidenziato da Guglielmo Cavallo, che nella scelta del *codex* ebbe un notevole peso anche la componente ideologica e, per così dire, «mediatica»: il libro «a pagine» era certamente percepito come un oggetto diverso e contrapposto al *volumen* e alla sua grande tradizione, strettamente legata alla cultura ufficiale pagana. Se è vero, infatti, che il rotolo nel momento della sua massima diffusione veicolava anche una letteratura di consumo di livello medio o medio-basso, nella rappresentazione del sociale restava lo strumento di lettura delle élite; da tale punto di vista l'affermazione del codice esprimeva simbolicamente la nascita di un nuovo mondo che comunicava attraverso un nuovo modello di libro[29]. Né si può dimenticare che l'origine e l'ascendenza romana del codice possono «aver favorito la scelta cristiana orientandola verso quella che era la morfologia del dominio di Roma»[30]. Al di là delle questioni di carattere strettamente funzionale, infatti, occorre non perdere di vista il ruolo centrale svolto dalla capitale dell'impero nel profondo mutamento vissuto dalla cultura del libro nel mondo occidentale; in questa prospettiva siamo dinanzi, infatti, a un

capovolgimento di quanto era accaduto tra l'età arcaica e l'età imperiale, quando al codice di tradizione romana si era venuto a sostituire

[27] Al riguardo vedi Crisci [2005, 26].
[28] Cfr. Skeat [1994].
[29] Cfr. Cavallo [1992b, 84; 2010, 11].
[30] Così *ibidem*, in riferimento a quanto sostenuto da Bagnall [2009, 90-93].

il rotolo di tradizione greca, in piena coerenza con la constatazione oraziana *Graecia capta ferum victorem cepit*: un fenomeno quest'ultimo ormai in liquidazione[31].

A ciò si aggiunga un'interessante ipotesi formulata da Harry Gamble, per il quale l'adozione del codice come forma libraria tipicamente cristiana potrebbe essere stata determinata dall'influenza esercitata da un testo sentito come particolarmente autorevole, ovvero un'edizione delle epistole paoline ormai perduta che circolò in forma di codice tra la fine del I e l'inizio del II secolo, qualche anno prima delle più antiche raccolte che ci sono note: quella di Marcione, costituita intorno al 140, e quella testimoniata dal papiro P^{46}, recentemente retrodatato al terzo quarto del II secolo d.C. (fig. 3.1)[32]. La tesi di Gamble è certamente suggestiva e in qualche misura supportata dalla natura stessa delle lettere di Paolo, che – non lo si dimentichi – avevano il rango di scritti normativi[33], progettati per una diffusione estesa a varie comunità cristiane[34]. Da parte mia, però, credo che una copia delle lettere paoline, per quanto antica e autorevole, non avrebbe potuto esercitare un'influenza tanto marcata sulla più antica tradizione del libro cristiano; per giustificare un'azione così incisiva dovremo risalire più in alto, arrivando fino agli originali di mano dell'apostolo. Ritengo, infatti, che in società caratterizzate da una grande diffusione della scrittura – come quella romana del I secolo d.C. o, ad esempio, l'Italia del basso Medioevo – soltanto gli autografi o gli idiografi (ovvero i libri realizzati non di mano dell'autore ma sotto il suo controllo diretto) potevano vantare un potere di attrazione tanto forte da riuscire a segnare indelebilmente la più antica tradizione manoscritta sul piano testuale, visuale e materiale; questa irresistibile forza «gravitazionale», infatti, era direttamente legata al sentimento di devozione che copisti

[31] Cavallo [2010, 12].

[32] Cfr. Gamble [1995, 58-66]; per la datazione di P^{46} vedi Peri [2012, 14-15].

[33] Al proposito vedi Penna [1994, 590].

[34] Al riguardo basterà ricordare le parole che si leggono nell'epistola ai Colossesi: «E quando questa lettera sarà stata letta da voi, fate che venga letta anche nella Chiesa dei Laodicesi e anche voi leggete quella inviata ai Laodicesi» (Col 4, 16); per questa citazione e quella contenuta nella nota seguente cfr. Bibbia [1989, 2535 e 2449].

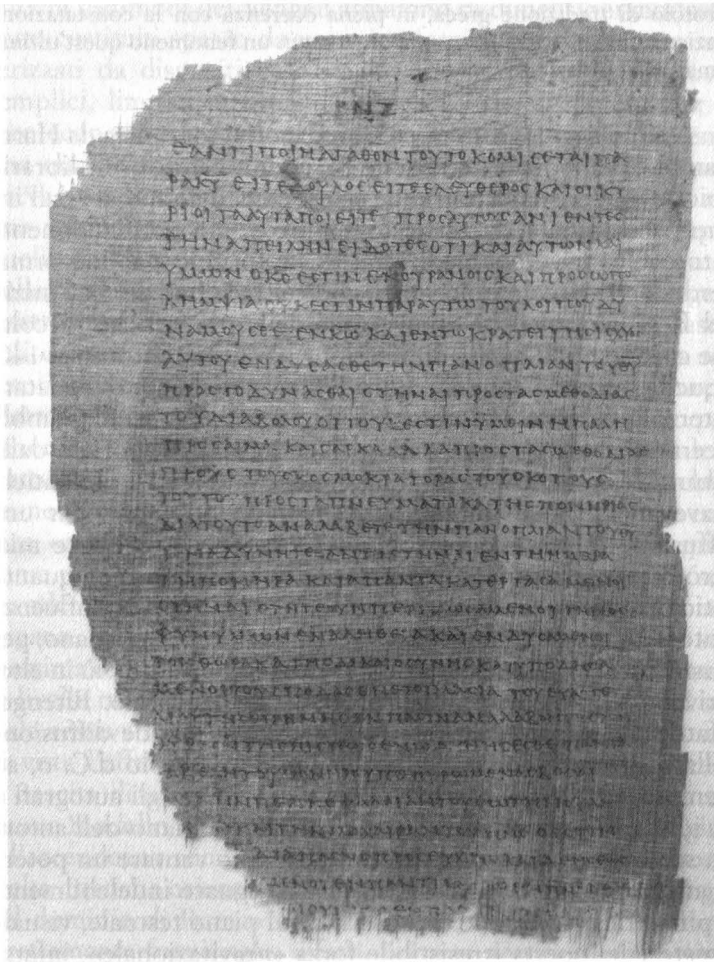


FIG. 3.1. Codice in papiro delle epistole paoline, II secolo d.C., terzo quarto. Ann Arbor, University of Michigan Library (P.Mich. 6238 c. 41r).

e lettori riservavano alla persona dell'autore e ai prodotti grafici usciti dalle sue mani. Ma Paolo scriveva in prima persona le sue lettere? E che forma-libro aveva prescelto per esse? Cominciando dal primo punto, se alcune notazioni lasciano intendere che gli originali inviati alle comunità destinatarie erano solitamente vergate da collaboratori (quale ad esempio Terzo, che si sottoscrive al termine della lettera ai Romani: «Vi

saluto nel Signore anch'io, Terzo, che ho scritto la lettera»)[35], sappiamo pure che l'apostolo aveva l'abitudine di autenticarli con brevi inserti di sua mano, al fine di evitare contraffazioni, come ad esempio nella prima lettera ai Corinzi e in quella a Filemone: «Il saluto è di mia mano, di Paolo»[36]; «Lo scrivo di mio pugno, io, Paolo»[37]. Ancora più interessante la testimonianza offerta dalla lettera ai Galati, nella quale l'apostolo fa un riferimento esplicito all'aspetto della scrittura di cui si serve per vergare la lunga raccomandazione finale, che la rende ben riconoscibile agli occhi dei destinatari: «Vedete con che grossi caratteri vi scrivo, ora, di mia mano»[38].

Per le minute in forma di abbozzi, invece, è probabile che Paolo talvolta ricorresse alla composizione autografa e talvolta dettasse a segretari.

Passando al problema della forma-libro, sappiamo con certezza che egli si serviva di quadernetti di pergamena, come quelli citati nella celebre chiusa della lettera a Timoteo: «Ho inviato Tìchico a Efeso. Venendo, portami il mantello che ho lasciato a Troade in casa di Carpo e anche i libri, soprattutto le pergamene»[39].

Pare legittimo supporre, dunque, che egli prediligesse la forma-codice, tanto più che anche nel mondo greco-romano era diffusa l'abitudine di ricorrere a quel supporto scrittorio per trascrivere epistole di particolare lunghezza (e quelle paoline sono in assoluto le epistole più lunghe che ci ha trasmesso l'antichità)[40]. Ora Paolo stesso ripete più volte che le lettere

[35] Rm 16, 22.

[36] 1 Cor 16, 21.

[37] Fm 19. Sulle formule di autenticazione nelle epistole paoline e sull'ausilio ricevuto da segretari-scribi, vedi Bahr [1968]; Gamble [1995, 96]; Richards [2004, 81-93, 171-187].

[38] Gal 6, 11.

[39] 2 Tim 4,13. Molti commentatori moderni considerano pseudoepigrafo questo testo, che risalirebbe all'inizio del II secolo; a mio parere, però, occorre maggiore cautela al riguardo, anche alla luce della convinzione di alcuni studiosi che, sottolineando la presenza di varie informazioni autobiografiche, valorizzano questi dati «autentici», ipotizzando che un autore della tradizione paolina avrebbe unito brani di lettere originali dell'apostolo; al riguardo vedi Fabris [1995, 57, n. 59], con ampia rassegna bibliografica.

[40] Sull'uso cesariano di scrivere su codici di papiro testi prosastici di «storia immediata», in forma di lettere-relazioni, vedi Cavallo [1992a, 101]; anche Cicerone aveva l'abitudine di servirsi di fogli di papiro per la stesura di lettere autografe (come quella rivolta al fratello Quinto, che si

sono per lui un mezzo per istruire, spiegare, esortare, un modo insomma per estendere la sua presenza e prolungare il suo ministero; forse, dunque, furono proprio quei piccoli libri che le trasmettevano – conservati con devozione dalle comunità di destinazione e fatti copiare perché il loro messaggio giungesse anche alle altre comunità[41] – a fungere da «teste di serie» per imporre la forma-codice come veicolo privilegiato per trasmettere i testi fondativi della religione cristiana.

2. *Il supporto: la membrana e la carta, tecniche di fabbricazione*

Tre furono i supporti scrittori che caratterizzarono la lunga storia del codice: il papiro, la membrana e la carta. Del primo si è trattato in precedenza[42]; ora è il momento di presentare i processi di fabbricazione degli altri due, cominciando dalla pergamena[43]. L'uso della membrana come materiale di scrittura è molto antico: la testimonianza più remota è fornita da un rotolo egizio databile all'epoca della XX dinastia (1195-1085 a.C.), ma libri pergamenacei in forma di rotolo erano certamente impiegati anche fuori dall'Egitto; al riguardo basterà ricordare i celeberrimi frammenti ritrovati in una serie di caverne sulla riva occidentale del mar Morto, a Qumran, contenenti testi in ebraico, aramaico e greco, databili a un periodo compreso tra il II secolo a.C. e il I secolo d.C. Il più antico esempio di pergamena greca, originario di Dura Europos, risale al 195

lamenta per la pessima grafia, menzionata in Pecere [2010, 201-202]). Più rara l'abitudine di inviare lettere su tavolette cerate o lignee, chiamate nelle epistole ciceroniane *codicilli*; al riguardo Degni [1998, 42].

[41] Un'importante testimonianza del fatto che agli inizi del cristianesimo fosse diffusa l'abitudine di conservare epistole ritenute particolarmente autorevoli, che poi potevano essere fatte circolare tra le varie comunità, viene da un passaggio della lettera di Policarpo ai Filippesi (risalente al massimo alla fine della seconda decade del II sec. d.C.) nella quale il vescovo di Smirne dichiara di aver accluso alla missiva alcune lettere di Ignazio di Antiochia: «Le lettere di Ignazio, quelle che lui ci ha inviato e tutte le altre che abbiamo presso di noi, ve le abbiamo mandate, come ci avete richiesto: sono allegate a questa lettera»; al riguardo vedi la *Lettera di Policarpo ai Filippesi* 13, 2, in Prinzivalli e Simonetti [2015, 47]; per la datazione dell'epistola cfr. *ibidem*, 18.

[42] Cfr. il capitolo II, paragrafo 2.

[43] Per quanto detto qui di seguito vedi Chahine [2001]; Agati [2009, 64-69].

a.C.; un frammento di codice greco in membrana contenente un frammento della *Genesi* è da assegnare forse agli anni 80-100 d.C., ma la sua datazione è assai controversa[44]. Dal mondo latino proviene invece un piccolo lacerto di un'opera storica *De bellis macedonicis* (così definita perché nelle poche parole ancora visibili si distinguono i nomi di Filippo e di Antioco), da assegnare alla fine del I secolo d.C.[45]. Pochissime notizie sono note sulle modalità di fabbricazione della membrana da scrittura relative ai tempi più antichi, anteriori al IV secolo d.C.; per il periodo successivo siamo in grado di ricostruire le tecniche con una certa precisione. La lavorazione mirava a isolare uno dei tre strati che la costituiscono, vale a dire il tessuto centrale, denominato derma, eliminando sia lo strato superiore (l'epidermide, nel quale sono impiantati i bulbi piliferi) sia quello inferiore (l'ipoderma, formato da un tessuto adiposo). La ricostruzione degli antichi processi di lavorazione è resa possibile dalle informazioni trasmesse da un buon numero di ricette medievali[46] e anche da indagini di laboratorio che si avvalgono di tecniche sempre più sofisticate. La preparazione prendeva avvio con il ripetuto lavaggio delle spoglie animali scuoiate in acqua; in seguito la pelle era immersa in una soluzione a base di calce spenta e acqua, perché si distaccassero i peli e i residui grassi[47]; tali operazioni si potevano ripetere più volte, fino a che il risultato non fosse pienamente soddisfacente; successivamente si passava alla depilazione, mediante un raschietto a forma di mezzaluna (detto *novacula*) e alla sfregatura con pietra pomice per levigare la superficie; infine la pelle veniva tesa su un telaio, perché le fibre di collagene che costituivano il derma si allineassero in fasci paralleli, passando da un reticolo tridimensionale a una struttura lamellare; quest'ultima operazione era particolarmente delicata poiché

[44] P.Yale 1, sul quale cfr. Montevecchi [1988, 285].

[45] Cfr. la nota 21.

[46] Le due ricette più note riguardanti la procedura di preparazione della membrana da scrittura sono contenute nel cod. 490 della Biblioteca Capitolare di Lucca, risalente alla fine del secolo VIII (c. 219v), e nel ms. Harley 3915 della British Library di Londra, da assegnare al secolo XIII (c. 128r); al proposito vedi Agati [2009, 66-69].

[47] La più antica menzione dell'uso della calce viene dalla ricetta per la confezione della membrana contenuta nel cod. 490 della Biblioteca Capitolare di Lucca; al proposito vedi Chahine [2001, 22].

conferiva alla membrana le caratteristiche indispensabili per divenire un materiale di scrittura. Una volta staccata dal telaio, la pelle – di dimensioni variabili a seconda della specie e dell'età dell'animale, come vedremo – veniva sagomata, eliminando le cosiddette *lisières* (ovvero i bordi vicini alla testa, alla coda e alle zampe). Queste operazioni preparatorie non ottenevano sempre un pieno successo: i manoscritti medievali mostrano spesso pergamene recanti guasti originari (come ad esempio fori, causati dalla presenza di ferite) o difetti di lavorazione (quali strappi determinati dall'eccessiva tensione esercitata dalle corde tese sul telaio); a essi si cercava di porre rimedio mediante varie tecniche di restauro, quali ad esempio rammendi eseguiti con crini di cavallo o fili di seta. Nelle membrane di qualità media o bassa – ma spesso anche in quelle di più alto livello esecutivo – sono chiaramente distinguibili i due lati originari della pelle: il lato pelo, rivolto verso l'esterno, più scuro e caratterizzato spesso dalla presenza di tracce dei bulbi piliferi, e il lato carne, rivolto verso l'interno, più chiaro e morbido al tatto.

Molte sono le variabili che determinano la qualità della membrana da scrittura: le più rilevanti sono probabilmente date dalla specie dell'animale e dalla sua età. Quanto alla prima, la pelle di pecora forniva i risultati più grossolani, presentandosi giallastra, spessa e porosa; quella di capra tendeva al bianco/grigio ed era ugualmente piuttosto spessa; quella di vitello era molto chiara e resistente, ma di frequente aveva una consistenza felpata. Passando all'età, le pelli più costose e pregiate erano quelle degli animali molto giovani, denominate pergamene «virginee», utilizzate soprattutto nel basso Medioevo e in età umanistica nei circuiti di produzione legati alle botteghe laiche di cartoleria: presso di esse si potevano acquistare quaderni di fogli sottilissimi, chiari, quasi trasparenti, ricavati per l'appunto da pelli di vitellini, agnellini e capretti; a una di queste membrane si ispira probabilmente la raffigurazione leonardesca del libro dalle pagine trasparenti[48], recanti lettere di fantasia (o una scrittura segreta che attende ancora di essere decifrata?)[49]

[48] Sulla preparazione di membrane traslucide nel Quattrocento italiano vedi *ibidem*, 32.

[49] Non mi pare da escludere che le lettere visibili nel volume sfogliato dalla Vergine possano nascondere, dietro l'apparenza di semplici segni decorativi, l'appartenenza a un alfabeto crittografico; sulla ricorrente presenza di scritture segrete in dipinti di artisti tardomedievali, cfr. Pontani [1996,

su cui è posata la mano della Vergine nell'*Annunciazione* conservata agli Uffizi (fig. 3.2)[50]. Risalire alla specie dell'animale utilizzato per la confezione di una pelle destinata a uso scrittorio è un'operazione di una notevole utilità per varie motivazioni: essa consente di definire una mappa della diffusione delle diverse specie nel Medioevo, con ricadute sulla storia socioeconomica; permette di rilevare eventuali nessi esistenti tra la scelta di una specie invece che un'altra in funzione della qualità del prodotto finito; offre l'opportunità di stimare i rapporti tra le dimensioni delle pelli e la loro modalità d'uso nella preparazione dei fascicoli[51]. Tre sono le principali metodologie d'indagine adottate per isolare la specie animale d'origine: l'esame microscopico della morfologia e della posizione dei bulbi piliferi ancora visibili; l'analisi del dna, eseguito attraverso tecniche non distruttive; l'esame spettrografico di piccole quantità di collagene[52].

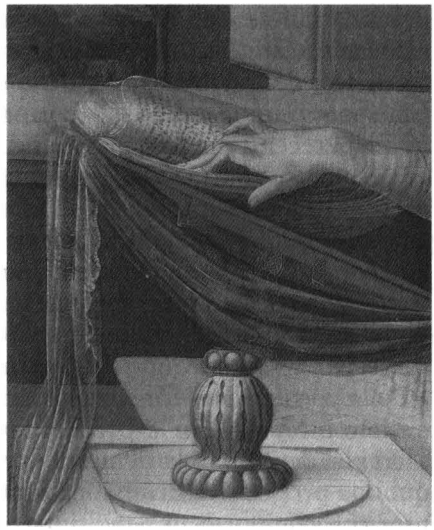


FIG. 3.2. Leonardo da Vinci, *Annunciazione*, particolare. Firenze, Galleria degli Uffizi.

La storia della carta ebbe origine in Cina a partire dalle cognizioni tecniche mutuate dalla lavorazione della seta, tanto che, secondo un antico dizionario risalente al 232 a.C., l'ideo-

216-217]. Al proposito si ricordino le considerazioni proposte in Dalli Regoli [2000, 54]: «La mano sinistra alzata assicura attenzione e disponibilità, ma anche padronanza di sé, la destra si appoggia con le dita inarcate su un grande codice dalla legatura preziosa, e si appunta su una scrittura nitida in rosso e nero, a tutt'oggi non decifrata e forse non decifrabile (ma Leonardo può sempre riservare sorprese)».

[50] Sulla quale cfr. *ibidem*.

[51] Al proposito vedi Maniaci [2002, 42-43].

[52] Sulla prima tecnica vedi Palma [1985]; sulla seconda cfr. Maniaci [2002, 42]; sulla terza, messa recentemente a punto da un team di ricercatori dell'Università di York, vedi Fiddyment *et al.* [2015].

gramma cinese che rappresenta la carta raffigura un filo di seta intrecciato. Nella *Storia degli Han orientali*, compilata dal 58 al 188 d.C., l'invenzione della carta è attribuita a un alto funzionario imperiale, Ts'ai Lun, e riferita all'anno 105 d.C.; in realtà recenti ricerche archeologiche hanno rivelato che essa era già in uso in Cina dal II secolo a.C.; di conseguenza si può ipotizzare che Ts'ai Lun perfezionò un processo di manifattura già noto e promosse la diffusione del nuovo materiale scrittorio. Nel secolo IV d.C. la carta cominciò a essere utilizzata per la trascrizione di testi ufficiali e sacri e il suo uso conobbe un forte incremento grazie all'affinamento delle tecniche di produzione; due secoli dopo, a seguito della grande diffusione del buddismo e della conseguente fondazione di circa 30.000 templi, venne avviato un massiccio lavoro di copia e di traduzione dei testi sacri che determinò la richiesta di enormi quantità di carta: da qui una progressiva diversificazione delle tecniche di manifattura che comportò una moltiplicazione delle materie prime[53] e il conseguente abbassamento dei prezzi, che preparò la via all'utilizzo per la stampa tipografica[54].

L'avvento della carta nel mondo islamico è tradizionalmente legato a un episodio riferito dallo storico Thaalibi (sec. XI), secondo il quale nel 751, in seguito alla battaglia tra cinesi e arabi avvenuta presso il fiume Talas (nei pressi dell'omonima città, nell'odierno Kirghizistan), alcuni cartai cinesi fatti prigionieri rivelarono i segreti della lavorazione della carta ai vincitori, che impiantarono una cartiera nella vicina Samarcanda. Anche se il racconto presenta alcune evidenti inesattezze (la carta era in uso a Samarcanda da tempi decisamente anteriori, da parte dei cinesi che occupavano la zona; la carta cinese era prodotta con fibre naturali, mentre per quella islamica fin dalle origini furono utilizzate materie prime di riuso come canapa, lino e cotone), il ruolo di mediazione svolto dagli artigiani di Samarcanda nell'acquisizione della tecnologia cartaria da parte degli Abbasidi appare più che probabile; in ogni modo tra il 794 e il 795 la carta fece il suo ingresso nelle cancellerie di Baghdad, dove ben presto furono costruite cartiere per

[53] Alla canapa si affiancarono molti altri vegetali tra cui il gelso, la iuta, il bambù e l'ibisco.

[54] A proposito della quale vedi il capitolo IV, paragrafo 1. Per quanto riportato finora, cfr. Ma [2010].

provvedere alle necessità della burocrazia del califfato; nel IX secolo, inoltre, venditori di carta avevano aperto centinaia di botteghe nel *suq* locale[55].

L'introduzione del nuovo materiale di scrittura nel continente europeo avvenne attraverso la Spagna islamica, sede del primo centro di produzione, impiantato a Xativa (oggi San Felipe, presso Valencia) nel 1056. In Italia settentrionale nei secoli XII e XIII circolava carta araba di produzione spagnola (attestata per documenti veneziani e genovesi), mentre nella Sicilia normanna era adoperata la carta araba di origine orientale (testimoniata ad esempio per un mandato della contessa Adelaide, vedova di Ruggero I «il Gran Conte»); dalla seconda metà del secolo XIII, però, la carta di importazione venne sostituita da una massiccia produzione interna, per la quale ebbe un ruolo di primo piano l'attività manifatturiera condotta a Fabriano almeno dal 1283[56]. La carta italiana veniva prodotta utilizzando stracci o residui di lino o di canapa[57]; la materia prima era raccolta dagli appartenenti a una specifica categoria professionale, gli stracciaioli, che – muniti di sacca, cesta e stadera – acquistavano presso privati vestiti e biancheria usati o pezze di tessuto non più utili, portandoli nelle loro botteghe; lì avveniva la prima selezione, con divisione tra i *cenci neri*, riservati alla produzione di carta di bassa qualità (usata per impannare le finestre, imballare merci, realizzare cartoni) e i *cenci bianchi*, da cui si sarebbe ottenuta la carta fine da scrittura. Una volta portati in cartiera, gli stracci erano collocati nella sala della cernita, dove alcuni operai (spesso donne) pesavano i tessuti, li pulivano sommariamente, li riunivano a formare insiemi omogenei per qualità e usura e infine li riducevano in piccoli pezzi, utilizzando lame taglienti fissate su assi. Il materiale così trattato veniva poi collocato nella sala delle pile, un locale dotato di volta a crociera per mantenere la temperatura costante, in cui erano collocate grandi vasche lignee; dapprima si procedeva al lavaggio in grandi contenitori di legno dal fondo forato, muniti di grate di metallo attraverso cui scorreva l'acqua; poi si passava all'asciugatura che avveniva al sole, preferibilmente d'inverno, su prati innevati, in modo da

[55] Al proposito cfr. Riccardi [2010, 59-68].

[56] Cfr. Rückert [2007, 16].

[57] Per le notizie che verranno fornite di seguito, cfr. Maniaci [2002, 44-58]; Agati [2009, 93-109]; Rückert [2007, 16-35]; Iannuccelli [2010, 112-148].

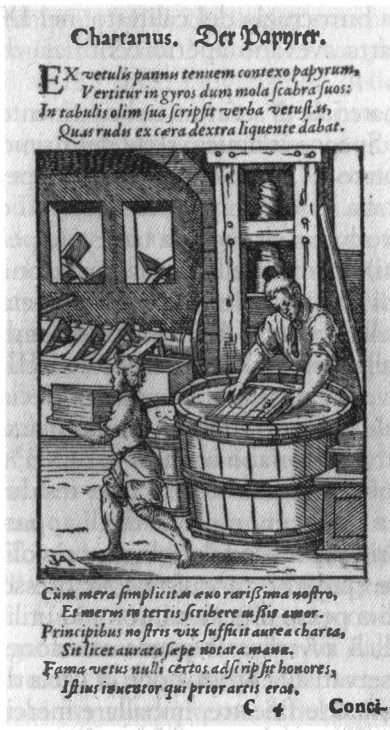


FIG. 3.3. Il tino in cui veniva inserita la forma. *Fonte*: Schopper [1568].

ottenere il massimo grado di bianco. In seguito si dava inizio al lungo processo della macerazione che prevedeva il deposito delle cataste dei tessuti, coperte con teli di sacco, in vasche contenenti una minima quantità d'acqua; tale operazione, che mirava a rendere più plastiche le fibre di cellulosa, si concludeva in coincidenza con l'apparizione di spore fungine[58]. L'ultima fase della procedura era la raffinazione, eseguita attraverso la pila idraulica a magli multipli; questo dispositivo, con tutta probabilità già utilizzato in precedenza per la follatura dei tessuti di lana, era formato da una ruota idraulica collegata a un albero a camme che penetrava all'interno del locale e azionava una serie di magli che battevano continuamente sugli stracci posti nelle pile; alcuni magli erano dotati di chiodi appuntiti o a testa piatta (per disgrossare la materia), altri erano privi di chiodi (per comprimerla). Si otteneva così una pasta grassa e viscosa denominata *pisto*, poi trasportata nella sala in cui erano posti i tini, grandi recipienti ricavati da botti da vino tagliate a metà della loro altezza, che venivano riempiti con la sospensione fibrosa diluita in acqua precedentemente riscaldata (fig. 3.3). Lo strumento attraverso il quale si otteneva il foglio di carta, denominato «forma», era costituito da due parti:

[58] Un ulteriore segnale della fine del trattamento era dato dall'impossibilità di immergere la mano per più di qualche secondo nel preparato che si era ottenuto, a causa del calore da esso emanato: Iannuccelli [2010, 116-117].

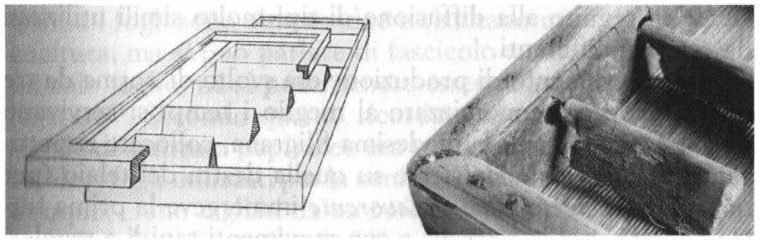


FIG. 3.4. Telaio con colonnelli, sormontato da cascio.
Fonte: Iannuccelli [2010, 125].

a) un telaio in legno di forma quadrangolare, attraversato da una fitta trama di sottili fili metallici paralleli al lato lungo («vergelle»), sostenuti da bacchette di legno parallele al lato corto («colonnelli»), sui quali correvano altri fili metallici («filoni»);

b) una cornice, detta *cascio*, che serviva ad afferrare il telaio e a impedire la fuoriuscita del *pisto* (fig. 3.4).

Una caratteristica tipica delle forme italiane era la presenza della filigrana, un filo di metallo non ferroso, la cui sagoma formava l'immagine di soggetti iconografici dei generi più disparati (lettere dell'alfabeto, figure di animali, stemmi, oggetti d'uso quotidiano ecc.); fissata al centro di una delle due metà del telaio mediante una serie di piccoli punti di cucitura, si trovava in posizione leggermente sopraelevata rispetto al piano delle vergelle ma sottostante rispetto al bordo del cascio e poteva così lasciare un'impronta ben visibile[59]. Qual era la sua funzione? Almeno all'inizio rappresentava una sorta di marchio di fabbrica della cartiera di appartenenza (tanto che il giurista Bartolo da Sassoferrato teorizzò il diritto di ogni cartaio di tutelare il proprio marchio attraverso quel *signum*)[60], ma successivamente tale prerogativa venne meno,

[59] Cfr. Iannuccelli [2010, 128, 130].

[60] Nel *Tractatus de insignis et armis*, nella sezione che riguarda i marchi utilizzati dagli artigiani: «nella marca di Ancona avvi un certo nobile castello, il cui nome è Fabriano, dove principalmente si esercita il mestiere di fare la carta; ivi esistono all'uopo molti opifici e da alcuni di essi sortono le carte migliori, benché anche in altri abbia importanza l'abilità del lavoratore e come vediamo, ogni foglio di carta ha il suo segno, con il quale si indica di quale opificio sia la carta»; cfr. Gasparinetti [1964, 30], da cui si trae la traduzione.

anche in seguito alla diffusione di tipi molto simili utilizzati da cartiere differenti.

Il procedimento di produzione era svolto di norma da tre operai che per economizzare al meglio i tempi si servivano di due forme recanti la medesima filigrana, collocate rispettivamente sulla metà sinistra e su quella destra del telaio (per questo dette «gemelle»): il *lavorente* immergeva la prima forma nel tino, poi la estraeva e con movimenti rapidi e regolari distribuiva la giusta quantità di *pisto* sulle vergelle; in seguito, dopo aver rimosso il cascio, passava il telaio al *ponitore* che rovesciava il foglio – ancora a uno stato gelatinoso – su un feltro; nel frattempo il *lavorente* ripeteva il medesimo procedimento con la seconda forma, in un processo produttivo a ciclo continuo, compiuto con ritmi davvero incalzanti[61]. Una volta accumulato un congruo numero di fogli, che venivano frapposti a panni di feltro, i materiali ancora impilati erano sottoposti all'azione di una pressa che eliminava l'acqua in eccedenza e in seguito consegnati al *levatore* che operava la separazione dei fogli dai feltri. Le ultime fasi della lavorazione erano quattro: l'asciugatura nello *spanditoio* (un locale collocato all'ultimo piano dotato di un particolare sistema di aerazione); la collatura, necessaria per rendere la superficie impermeabile all'inchiostro (realizzata con la *garavella*, una colla ottenuta dalla bollitura di ritagli di scarto di pelli di capre, agnelli e montoni); la cernita, che permetteva l'eliminazione dei fogli difettosi; la levigatura, finalizzata alla rimozione di ogni irregolarità, che veniva compiuta con il *lisciatoio*, uno strumento costituito da una pietra d'agata, di silice o di vetro. Una volta completate tali operazioni, i fogli venivano piegati in risme da venti quinterni, posti sotto la pressa, avvolti in carta da pacchi e consegnati per la vendita.

3. *La tipologia libraria: il «codex»*

L'elemento di base del libro in forma di codice è il fascicolo, l'unità formata da una serie di fogli di pergamena, papiro o carta, piegati a metà e inseriti l'uno all'interno dell'altro; di

[61] Si è calcolato che due forme di norma potessero produrre circa 3.000/3.500 fogli al giorno; cfr. Rückert [2007, 17-18].

norma i fogli sono almeno due e risultano uniti da un filo di cucitura, ma si può parlare di fascicolo anche in presenza di un solo foglio, né si può ritenere essenziale la presenza della legatura[62]. Secondo quanto ricordato in precedenza[63], il materiale di scrittura papiraceo era venduto nella sola forma del rotolo; i fogli utilizzati per la confezione di un codice di papiro, dunque, erano tagliati da un *volumen* (le cui misure finivano per vincolare in modo decisivo le dimensioni del codice), facendo attenzione a non far coincidere la linea di piegatura con le giunture poste tra una *plagula* e l'altra, caratterizzate da uno spessore maggiore e dunque ripiegabili con una certa difficoltà. I manoscritti papiracei più antichi giunti fino a noi, risalenti al II-III secolo d.C., mostrano una fascicolazione che poteva variare dai codici a fascicolo unico (definiti da Eric Turner come *single-quires* o *fascicoli-libro*)[64] a quelli costituiti da una sequenza di fascicoli di un solo foglio[65]; è facile comprendere come entrambe le soluzioni ponessero seri problemi di stabilità, causati dal possibile cedimento della legatura[66]. Forse per tale ragione il codice membranaceo predilesse da subito una tecnica di assemblaggio differente, caratterizzata dalla comune preferenza per fascicoli costituiti da 4 fogli piegati in due; tali unità andranno definite come *quaternioni* (4 fogli/8 carte/16 facciate), secondo una nomenclatura che, prendendo a riferimento il «cardinale» del fascicolo, prevede la presenza di *binioni*, *ternioni*, *quaternioni*, *quinioni*, *senioni* e così via, per fascicoli costituiti rispettivamente da 2, 3, 4, 5, 6 fogli[67]. Di norma all'interno di uno stesso manoscritto il

[62] Per la definizione di fascicolo e codice vedi Maniaci [1996, 132]; Andrist, Canart e Maniaci [2013, 45-50].

[63] Cfr. il capitolo II, paragrafo 3.

[64] Cfr. Turner [1977, 99].

[65] Tali incertezze nella costituzione fascicolare probabilmente non dipendevano da una tendenza alla sperimentazione che avrebbe caratterizzato il *codex* a quell'altezza cronologica, ma dalla natura di contenitori testuali «poveri» di questi prodotti grafici, per di più originari di un'area periferica dell'impero; in quegli stessi anni, infatti, erano operanti centri di produzione scrittoria capaci di allestire esemplari di lusso, come il Gellio di cui si tratta nel paragrafo 5.1 (al riguardo cfr. Fioretti [2016]).

[66] Come avvenne ad esempio per il famoso testimone del *Discolo* di Menandro – il Papiro Bodmer IV, risalente al III-IV secolo d.C. – che venne cucito per due volte; al proposito cfr. Fioretti [2014a, 54].

[67] Intorno al XIII secolo il ruolo predominante del quaternione venne messo in discussione, dapprima in Inghilterra, dove cominciò a essere

cardinale era mantenuto costante, anche se ragioni di carattere testuale potevano consigliare il ricorso alle *cesure*, vere e proprie spezzature della sequenza fascicolare date dall'inserimento di unità di consistenza diversa rispetto a quella maggioritaria; un caso tipico al riguardo è rappresentato dai testimoni della *Commedia* dantesca, nei quali in molti casi l'ultima carta di una cantica è anche l'ultima carta del fascicolo[68]. Nel mondo greco fu sempre diffusa la consuetudine di disporre la carta incipitaria (contenente l'*incipit* ovvero l'inizio della trascrizione) in modo che mostrasse all'esterno il lato carne; nel mondo latino tale procedura fu adottata per molti codici tardoantichi – quali ad esempio il celebre Virgilio Mediceo, revisionato nel 494 dal console Flavio Turcio Rufio Aproniano Asterio –[69] anche se nell'alto Medioevo e in età carolingia si preferì optare per il lato pelo; dal Duecento in poi si determinò una coesistenza tra i due usi. Fin da epoca molto antica gli artigiani che confezionavano codici membranacei, sia nel mondo greco sia in quello latino, fecero in modo che, tenendo il libro aperto, risultassero affrontate l'una accanto all'altra carte della medesima tonalità attraverso il regolare avvicendamento del lato pelo e del lato carne; tale consuetudine fu rilevata per la prima volta a fine Ottocento da René Gaspar Gregory, cui si deve l'enunciazione della cosiddetta regola del *vis-à-vis*[70]. Presupponendo la confezione di un quaternione, il rispetto di questa alternanza poteva essere ottenuto attraverso due procedure:

1) secondo Gregory, le pelli animali venivano tagliate in modo da ottenere una serie di 4 fogli che poi venivano sovrap-

favorito il senione, e poi in Francia e in Italia, che videro l'affermazione del quinione; tale unità fascicolare fu adottata soprattutto per i manoscritti destinati alla trasmissione di testi giuridici, prodotti in notevoli quantità per rispondere alle esigenze delle grandi università. Con la diffusione della carta il quadro cambiò nuovamente: l'adozione del nuovo supporto di scrittura, infatti, comportò scelte di fattura che seguirono logiche diverse da quelle della coeva produzione membranacea, secondo una linea di tendenza volta a privilegiare le fascicolazioni più consistenti; cfr. Busonero [1999, 62].

[68] Cfr. Boschi Rotiroti [2004, 40-43]; Bertelli [2011b, 327-396].

[69] Sul manoscritto virgiliano (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 39, 1) vedi almeno Pratesi [1985, 8-16].

[70] Cfr. Gregory [1885] (consultabile online in traduzione italiana all'indirizzo http://www.let.unicas.it/dida/links/didattica/palma/testi/gregory.htm; ultimo accesso: marzo 2016).

posti l'uno sull'altro in una pila, così da rispettare la corretta successione pelo/pelo carne/carne;

2) secondo il codicologo belga Leon Gilissen[71], dapprima si piegava una pelle per due volte lungo gli assi mediani e subito dopo si ripeteva l'operazione per una seconda pelle, poi posizionata all'interno della prima. Il fascicolo così realizzato era *naturalmente* caratterizzato dalla successione pelo/pelo carne/carne, ma risultava dotato di fogli congiunti tra loro lungo la linea di testa, come avviene ancora oggi per i libri a stampa quando escono intonsi dalla tipografia; prima di procedere alla trascrizione, dunque, era necessario tagliare le carte all'altezza del margine superiore[72].

Prima che il copista potesse procedere alla copia, il fascicolo doveva essere sottoposto a due operazioni preliminari strettamente legate tra loro: la foratura e la rigatura[73]. I fori visibili nei manoscritti medievali – caratterizzati da diverse forme dipendenti dallo strumento che era utilizzato per produrli (il coltello, il punteruolo, il compasso) – potevano essere eseguiti attraverso varie modalità o *sistemi*, individuati da Leslie Webber Jones nel 1946: a fascicolo aperto, a fascicolo chiuso, su fogli singoli piegati, su più fogli piegati, su fogli aperti e impilati[74]. La loro funzione era duplice: guidare il tracciato delle righe sulle quali correva la scrittura e delimitare i confini del campo scrittorio. Il metodo più comunemente utilizzato per eseguire la rigatura prevedeva il ricorso alla punta secca, che provocava la formazione di un solco sul lato del foglio posto a contatto con lo strumento appuntito e di un rilievo sul lato opposto; tale operazione poteva essere eseguita contemporaneamente su più fogli, producendo una rigatura *primaria* (per i fogli posti direttamente a contatto con la punta) e *secondaria* (per quelli sottostanti). In ambito latino fino all'età carolingia l'impressione era di norma eseguita su più fogli (secondo un procedimento denominato *old style*), mentre in seguito trovò ampia diffusio-

[71] Cfr. Gilissen [1977, 21-41].

[72] È opportuno ricordare che la ricostruzione di Gilissen è stata più volte messa in discussione non soltanto in relazione al momento in cui si operava il taglio dei fogli (forse anteriore alla prima piegatura delle pelli), ma anche alla sua effettiva diffusione nel Medioevo latino: Maniaci [2002, 75-77].

[73] Si fa qui riferimento al materiale di scrittura membranaceo e cartaceo (nei codici in papiro erano le fibre a guidare la mano dello scrivente).

[74] Cfr. Jones [1946].

ne l'impressione su foglio singolo (*new style*)[75]. Verso l'inizio del secolo XII si affermò una nuova tecnica di rigatura, che dapprima si affiancò a quella *a secco* e poi, nel giro di qualche decennio, finì per soppiantarla: la rigatura *a colore*, per la quale si utilizzavano fondamentalmente due sostanze traccianti: la mina di piombo, che lascia un segno di un colore variabile tra il nero e l'argento, e l'inchiostro, spesso diluito per diminuirne l'intensità. Tale tecnica fu tipica del libro gotico, caratterizzato da un'architettura della pagina complessa, che spesso variava da una facciata all'altra per la ricorrente presenza di glosse, talvolta organizzate su più livelli; ciò comportava l'adozione di gabbie di rigature molto articolate, nelle quali il testo era come imprigionato, visto che la prima linea di scrittura era posta al di sotto della prima riga. Soltanto all'inizio del Quattrocento, con la nascita del libro umanistico, si tornerà a privilegiare l'impaginazione a una sola colonna, a porre la prima linea di testo al di sopra della prima linea di rigatura e a effettuare la rigatura a secco[76]. Le tecniche di rigatura a secco e a *colore* restarono le più comuni fino a tutto il secolo XV; accanto a esse, però, dobbiamo registrare la presenza di prassi differenti: negli ambienti mercanteschi bassomedievali, ad esempio, nei quali i libri erano strumenti di carattere tecnico-professionale, si producevano correntemente registri cartacei rigati «per piegatura» (ovvero piegati in modo da ottenere un'invisibile riga di giustificazione verticale, come avviene oggi in ambito scolastico per i fogli protocollo destinati alla copia di un tema in classe). Nel mondo della copia professionale, invece, era comune il ricorso a strumenti meccanici, in grado di velocizzare e rendere più precise le operazioni di tracciamento della griglia rigata che guidava il copista nella sua attività di scrittura. Il più importante tra di essi è senza dubbio la *tabula ad rigandum*, un congegno

[75] Questa classificazione, elaborata in una serie di contributi di Edward Kennar Rand risalenti agli anni Trenta del Novecento, è stata affiancata da quella riguardante il codice greco, messa a punto una quarantina d'anni fa da Julien Leroy (con proposta di divisione in 13 sistemi) e successivamente rivista e ampliata da Jacques-Hubert Sautel (con menzione di 85 sistemi); esse sono state recentemente messe in discussione in Maniaci [2010], cui si rimanda per il complesso quadro bibliografico.

[76] Quest'ultima aveva comunque mantenuto una notevole continuità d'uso nel corso del Trecento, secondo quanto mostrato, ad esempio, dai dati raccolti in Bertelli [2011a, 21, 25-26].

molto diffuso nel secolo XV costituito da un'asse di legno su cui era inciso un certo numero di righe poste alla stessa distanza l'una dall'altra; negli intagli erano innestate corde di viella, sulle quali veniva sovrapposto il foglio fino a ottenere l'impronta del quadro di scrittura; nessuno di questi strumenti è giunto fino a noi, ma il loro uso è comprovato da una serie di indizi più o meno evidenti rilevabili nei manoscritti, oltre che da alcune informazioni contenute nei trattati di scrittura cinquecenteschi[77]. Meno diffuso ma ugualmente attestato è l'impiego del *pettine*, un dispositivo formato da un certo numero di punte equidistanti, che veniva fatto scorrere su un regolo per delineare contemporaneamente più righe rettrici tracciate a inchiostro[78]. Eccezionale, infine, era il ricorso a un metodo di rigatura del quale si ha testimonianza in un piccolo manoscritto cartaceo contenente una breve scelta antologica di parti del *Decameron*, confezionato all'inizio del secolo XV da un mercante-letterato di origine veneta, Domenego Caronelli; il codice, formato da 16 carte piegate nel senso della larghezza e distribuite in tre fascicoli privi di legatura, mostra la presenza di righe di guida formate da una serie di punti dal tracciato molto leggero. La perfetta uniformità che caratterizza la griglia rigata in tutte le carte del manoscritto rende certo l'uso di uno strumento meccanico, ma è molto difficile ipotizzare il suo aspetto; forse il Caronelli fece ricorso a una maschera di rigatura formata da un foglio in membrana che dapprima venne forato, poi sovrapposto alle carte da rigare e infine spolverato con un materiale simile alla grafite, adottando un metodo simile a quello ampiamente diffuso in ambito pittorico per la realizzazione di affreschi almeno a partire dalla metà del Trecento[79].

Un problema con il quale si dovettero confrontare i copisti di tutte le epoche fu quello di assicurare il mantenimento della corretta sequenza dei fascicoli una volta che venivano consegnati al legatore perché li cucisse l'uno sull'altro e li dotasse di una coperta protettiva. Nella tarda antichità si optò per

[77] Cfr. Casagrande Mazzoli e Brunello [2001].

[78] Un significativo indizio dell'uso di questo strumento viene dalla presenza di una «foratura discontinua», ovvero di una serie di fori equidistanti disposti in verticale lungo il margine esterno delle carte in corrispondenza di un certo numero di righe; al proposito vedi Casagrande Mazzoli [1997, 431-439].

[79] Udine, Biblioteca Civica Vincenzo Joppi, Fondo Principale, cod. 30; al proposito vedi Cursi [2014c, 276-280].

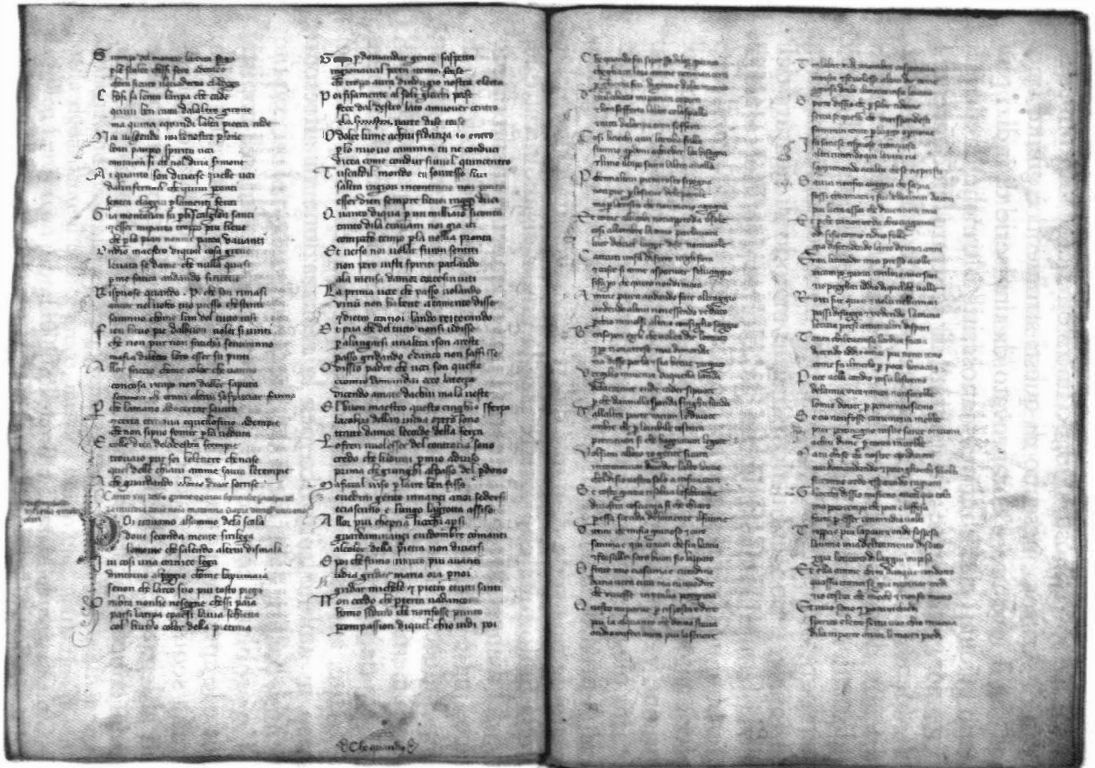


FIG. 3.5. Un richiamo in un testimone della *Commedia* di metà Trecento. Roma, Biblioteca Angelica (cod. 1101, cc. 42v-43r).

l'aggiunta di numeri romani o lettere dell'alfabeto, collocati – pur se non senza eccezioni – nel margine superiore sinistro della prima carta (per i codici greci) e in quello inferiore destro dell'ultima (per i manoscritti latini). Intorno al X secolo, con ogni probabilità in area iberica, si affermò l'uso del *richiamo*: esso prevedeva di scrivere al centro del margine inferiore del *verso* dell'ultima carta di ciascun fascicolo la prima parola che si leggeva all'inizio del fascicolo seguente (fig. 3.5)[80]. Questo metodo di segnatura – semplice ed efficace – fu ben presto accolto da copisti di area francese e italiana e dal Duecento in poi divenne il più comune per garantire la giusta successione fascicolare. Con il passare del tempo la posizione dei richiami conobbe alcuni mutamenti: nel corso del Quattrocento, in coincidenza con la massiccia diffusione di manoscritti vergati in *littera antiqua*, si affermò l'uso di collocarli sulla destra del margine inferiore, spesso disposti in verticale, con andamento parallelo alla linea di giustificazione della colonna di scrittura[81]. I richiami, pur garantendo la corretta successione fascicolare, non potevano scongiurare indebiti spostamenti delle carte; per tale motivo nel XIII e nel XIV secolo si svilupparono due ulteriori meccanismi *di garanzia*:

a) la numerazione *a registro*, solitamente dotata di una lettera accompagnata da un numero (la lettera indicava la posizione del fascicolo nel libro e il numero quella della carta all'interno del fascicolo);

b) la cartulazione, che contrassegnava il *recto* di ogni carta con una cifra (dapprima romana e poi arabica, dopo l'introduzione di tale sistema computazionale a opera di Leonardo Fibonacci)[82].

4. *Il lavoro dello scriba: «status» sociale, strumenti, posizione, tempi*

Nell'alto Medioevo, al termine della lunga fase di destabilizzazione che segnò la prima età longobarda, scrittura e libro uscirono definitivamente dai centri di produzione urbana e

[80] Al riguardo vedi Agati [2009, 282-284].
[81] Cfr. Derolez [1984, I, 53-64].
[82] Cfr. Cherubini e Pratesi [2010, 512-422].

divennero parte integrante dell'esperienza monastica. Se nel monachesimo primitivo l'attività di copia era considerata un'opera manuale come qualsiasi altra, tanto che a essa non erano riservati spazi specifici all'interno dei cenobi (che si presentavano privi pure di vere e proprie biblioteche), con il VII secolo la manifattura libraria perse il valore di puro mezzo di sostentamento e diventò strumento per acquisire conoscenze e valori da trasmettere; il lavoro di copia assume così il carattere di «pia penitenza» per l'edificazione spirituale di chi lo pratica ed è posto, d'altro canto, al servizio del monastero e della sua raccolta libraria. Siamo dinanzi, dunque, a una tipologia di produzione a uso interno che non era più realizzata individualmente nelle celle ma collettivamente nello *scriptorium* e risultava spesso legata all'attività delle scuole monastiche che – insieme a quelle vescovili – avevano ormai sostituito le istituzioni educative laiche. Un processo produttivo di questo tipo era pienamente autarchico: tutti gli operatori del libro – dai monaci incaricati di preparare la pergamena a chi approntava i fascicoli forandoli e rigandoli; da coloro che scrivevano a chi apponeva la legatura – prestavano la loro opera gratuitamente all'interno del monastero; la capacità produttiva dello *scriptorium* finiva così per determinare la consistenza libraria della biblioteca[83]. A distanza di qualche secolo, mentre ci si avviava al tramonto dell'età di mezzo, nelle città comunali e signorili dominate dalle nuove élite intellettuali si assisteva a un processo per certi versi opposto: la laicizzazione e l'urbanizzazione dei processi di produzione libraria. La comparsa di un nuovo pubblico, in parte costituito da chi frequentava le università (professori e studenti), in parte formato da intellettuali altamente specializzati in possesso di biblioteche personali «non più limitate allo stretto armamentario del mestiere»[84], aveva determinato un forte aumento della domanda e la conseguente rinascita dell'operaio-scriba laico; dopo un lungo periodo di tempo riappariva la figura del copista «a prezzo» operante a servizio di cartolai-imprenditori capaci di coordinare l'attività di maestranze di vario genere (*pergamenarii*, copisti, rubricatori, miniatori, legatori) che non svolgevano la loro attività in uno spazio comune, ma piuttosto in luoghi separati

[83] Al riguardo vedi Cavallo [1987, 352-355].
[84] Ornato [2003a, 30].

(a domicilio o in bottega). Nell'Italia del Duecento, d'altro canto, si assiste pure all'irrompere della letteratura poetica e prosastica in lingua volgare; essa fu dapprima appannaggio di quegli «alfabeti liberi di scrivere»[85], che tramandavano i nuovi testi letterari al di fuori dei circuiti professionali; ben presto, però, le opere della nuova letteratura divennero l'oggetto del desiderio di un vero e proprio pubblico, dotato di esigenze tali da non poter essere soddisfatte con pratiche di autoscrittura più o meno dilettantesche. Da qui l'ulteriore sviluppo di un sistema di copia «a prezzo» vasto e ramificato, cui tuttavia non corrispose un aumento della considerazione sociale per l'attività di copia, che non fu mai in grado di guadagnarsi una specifica collocazione in una delle Arti[86].

In coincidenza con il potenziamento di tale circuito di produzione e vendita si diffuse in modo sempre più significativo l'abitudine a datare e sottoscrivere i libri manoscritti[87], secondo una tendenza fortemente innovativa rispetto all'antico uso affermatosi fin dagli inizi del Medioevo, per cui apporre il proprio nome e la data di conclusione della copia era per i copisti «un'operazione non semplice, inconsueta, meditata e motivata»[88]. Le cause di tale incremento – che riguardò indistintamente libri con testi in latino e nelle nuove lingue volgari (oitanico, occitanico, italiano) – furono molteplici e sfuggono alla nostra comprensione: non è ancora ben chiaro «*perché*, e secondo quali modalità, l'abitudine di sottoscrivere il lavoro di copia apponendo menzione di data, e/o di luogo, e/o di identità del copista ha finito con l'interessare una percentuale non indifferente di volumi»[89]. Al riguardo è stata abbozzata una serie di ipotesi, senza però che nessuna appaia veramente decisiva: al di là di considerazioni legate alla sensibile crescita della produzione libraria nel basso Medioevo[90], un ruolo importante potrebbe

[85] Secondo una felice definizione di Armando Petrucci sulla quale si tornerà nel paragrafo 6.

[86] Al riguardo, Petrucci [1983, 512].

[87] Al proposito vedi Signorini [1995]; Supino Martini [1995, 21]; Giovè Marchioli [2003, 673].

[88] Supino Martini [1995, 10]. Al proposito vedi anche Petrucci [1984, 607].

[89] Ornato [2003a, 24].

[90] Tale crescita determinò un conseguente innalzamento del numero delle sottoscrizioni, ma il numero dei codici datati e/o sottoscritti aumentò anche in termini relativi, nel suo valore percentuale sul totale della produzione manoscritta: *ibidem*.

essere stato giocato dalla circostanza per cui molti copisti – e in special modo quelli di professione – seguirono un percorso che li portò a una «progressiva acquisizione della coscienza di sé che si autorappresenta sinteticamente anche nelle parole con cui si vuole chiudere il proprio lavoro»[91]. Di grande rilevanza fu anche il comparire sulla scena di figure di intellettuali che cominciarono a copiare testi rispondenti ai loro specifici interessi di studio, maturando un nuovo rapporto con l'oggetto-libro e l'atto dello scrivere, cui venne riservata una nuova e altissima dignità; tale processo trovò il suo compimento con la sconcertante novità dei *libri d'autore*, dapprima concepiti come puri archivi di testo destinati alla conservazione e in seguito messi a disposizione di una più o meno ampia cerchia di discepoli, ai quali veniva concesso il privilegio di trarne copia[92]. Ultimo ma non meno importante fattore di cambiamento fu la crescente affermazione del ceto notarile, così avvezzo a utilizzare formule di datazione nei documenti da farle passare quasi naturalmente nei libri, per una sorta di «osmosi imitativa»[93].

Le informazioni a nostra disposizione sugli strumenti di lavoro dei copisti medievali vengono fornite principalmente da fonti iconografiche e letterarie; tra queste ultime spiccano alcune pagine contenute nel tredicesimo capitolo (*De officio librari*) del *De officiis ordinis*, redatto dal maestro generale dei Domenicani Umberto da Romans intorno alla metà del XIII secolo, in cui si descrivono i materiali necessari alla scrittura dei frati e degli studenti: l'inchiostro, la penna d'oca, la pietra pomice, la creta (per levigare o asciugare la pergamena), il piombo (la mina di piombo o un fermacarte in piombo, costituito da due piastre in metallo che avevano la funzione di bloccare il foglio sul leggio), il coltello (per temperare la penna e radere la pergamena) e persino le candele che avrebbero assicurato la luce necessaria per lavorare dopo il tramonto[94]. Altre notizie utili al riguardo vengono dai numerosi trattati cinquecenteschi italiani dedicati

[91] Giovè Marchioli [2003, 674]. Si tratterebbe di un processo in qualche misura analogo a quello che contraddistinse l'affermazione di copisti-imprenditori (quali i *Sosii*) operanti nei circuiti commerciali di vendita in età augustea, sui quali vedi il capitolo II, paragrafo 6.3.

[92] Per tutti basterà citare i casi di Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio, per i quali vedi i successivi paragrafi 6 e 7.

[93] Al proposito vedi Petrucci [1985, 405-408]; Ornato [2003a, 28].

[94] L'elenco è riportato in Improta [2015, 23].

all'arte dello scrivere; tra di essi basterà ricordare un opuscoletto xilografico edito dal poligrafo udinese Eustachio Celebrino, pubblicato a Venezia nel 1525[95], contenente un elenco degli strumenti da scrittura corredati da una loro rappresentazione (fig. 3.6). Secondo Johan Peter Gumbert possiamo distinguere una piuma, un coltellino, un compasso, una forbice, una squadra, un calamo, uno stilo, una candela, un contenitore per la vernice, una corda, la ceralacca, una clessidra e una boccetta d'inchiostro[96]. La penna d'oca – utilizzata, secondo la testimonianza di Isidoro di Siviglia, al posto del calamo sin dall'inizio del Medioevo almeno in Occidente[97] – era ricavata da specie di volatili (principalmente oche, ma anche cigni, aironi, pellicani) le cui piume offrivano una buona combinazione tra lunghezza, diametro e resistenza del fusto. La sua preparazione, dettagliatamente riportata nel *Libro dell'arte* del pittore toscano Cennino Cennini (sec. XIV), richiedeva alcune semplici operazioni: l'eliminazione delle sbarbature; la riduzione della lunghezza; il taglio obliquo del fusto per circa 2 cm; la lavorazione del becco così ottenuto ad angolo acuto o a «punta mozza», a seconda del contrasto di tracciato che si voleva ottenere; l'incisione di una fenditura al centro della punta per agevolare l'azione grafica[98].

FIG. 3.6. Strumenti di scrittura nel trattato cinquecentesco di Eustachio Celebrino.

Fonte: Gumbert [1998, 6].

[95] *Il modo d'imparare di scrivere lettera merchantescha* (senza indicazione di luogo né di tipografo). Sulla figura del Celebrino, vedi Palma [1979].

[96] Per la descrizione degli oggetti e la relativa immagine vedi Gumbert [1998, 6-7].

[97] Cfr. *Etymologiarum sive originum libri XX*, 6, 14, 3: «gli strumenti del copista sono il calamo e la penna: mediante questi, infatti, si imprimono le parole sulle pagine. Il calamo, tuttavia, è di origine vegetale, mentre le penne si ricavano dagli uccelli», Isidoro di Siviglia [2004, I, 493].

[98] Cfr. Cennino Cennini [2003, 71-72]

Nell'Oriente bizantino, invece, si continuò ad adoperare il calamo per secoli. Quanto all'inchiostro, nel corso del Medioevo si andò gradualmente affermando una varietà diversa rispetto a quella utilizzata nel mondo antico[99], ovvero il tipo ferro-gallico, basato su due principali ingredienti: il tannino e il vetriolo. Il primo è un estratto vegetale quasi sempre ricavato dalle noci di galla, escrescenze che si formano su alcune piante a causa della puntura di insetti che depongono le uova fecondate. Il secondo è formato da solfati di rame o di ferro, capaci di dare una tonalità rispettivamente verdastra o nera; ai due ingredienti principali si aggiungeva un solvente (di norma acqua piovana) e aceto (per la sua funzione antisettica); infine, si ricorreva ad agenti addensanti, tra cui la gomma arabica, il bianco d'uovo, la colla di pesce, la gomma di ciliegio, l'olio di oliva, l'olio di lino, l'olio di noce e il miele[100].

Passando alla posizione del copista, i primi tavoli comparvero intorno al III secolo d.C., ma la loro diffusione in Occidente per uso scrittorio avvenne tra l'VIII e il IX secolo; moltissime raffigurazioni ci mostrano l'amanuense seduto su un banco dinanzi a un leggio dal piano inclinato, spesso accompagnato da un secondo supporto sul quale era posizionato l'antigrafo (ovvero il testimone da cui si traeva la copia). Tra di esse hanno un particolare interesse due miniature contenute in testimoni protoquattrocenteschi del *Canzoniere* raffiguranti un copista d'eccezione: Francesco Petrarca (fig. 3.7)[101]. Entrambe le raffigurazioni riprendono l'antico modello del «ritratto dell'autore», imitando il tipo iconografico del «docente universitario in cattedra» e del «san Girolamo nello studio», rifacendosi al ritratto originario di Petrarca nella sala dei Giganti del Palazzo dei Carrara a Padova[102]. Nella prima immagine il poeta è rappresentato seduto su uno scranno dotato di una scaffalatura nella quale sono impilati i suoi libri (secondo il modo di conservazione orizzontale tipico di quell'epoca); la mano destra tiene la penna d'oca, la sinistra è impegnata a sfogliare l'antigrafo, posato su

[99] A proposito del quale cfr. il capitolo II, paragrafo 4.

[100] Cfr. Ruggiero [2002, 113].

[101] Il primo è il cod. Palatino 184 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, un testimone databile al passaggio tra il XIV e il XV secolo; il secondo è lo Strozziano 172 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, eseguito intorno al 1420.

[102] Al riguardo cfr. Battaglia Ricci [2005, 50].

FIG. 3.7. Francesco Petrarca al lavoro nel suo studio. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (cod. Palatino 184, c. Iv).

un leggio di forma quadrangolare. Sul piano di lavoro, molto inclinato, si distinguono un piccolo calamaio di forma circolare e un oggetto dalla punta acuminata (un portapenne o più probabilmente il coltellino utilizzato per temperare lo strumento scrittorio e tenere fermo il supporto all'atto della trascrizione). L'apografo (il codice sul quale si compie la copia) è raffigurato come un fascicolo ancora sciolto; la circostanza non è per nulla sorprendente: sappiamo, infatti, che la trascrizione poteva avvenire su fogli singoli, su fogli assemblati in fascicoli, su fascicoli assemblati uniti tra loro con legature provvisorie o addirittura su fogli ancora solidali lungo il margine di testa[103]. Notevole e

[103] Al proposito vedi Maniaci [2002, 125].

per certi versi sorprendente il fatto che la carta su cui Petrarca sta lavorando mostra un'evidente serie di depennature. Siamo dinanzi alla raffigurazione di errori di copia o si vuole alludere alla tormentata elaborazione autoriale del *Canzoniere*? Se così fosse, dovremmo supporre che il Petrarca qui rappresentato non stia trascrivendo il testo contenuto nel libro che sta sfogliando, ma si limiti a leggerlo, per trarne ispirazione; non si può neppure escludere, d'altro canto, che egli stia trascrivendo il suo testo, apponendo delle varianti in vista della redazione definitiva. Tale interpretazione potrebbe essere avvalorata da un altro dettaglio minimo ma significativo: sul piano ligneo che sorregge il leggio su cui è posto l'antigrafo è appoggiato un foglietto piegato in due, recante tracce di scrittura; esso rappresenta forse una di quelle *cedole* che il poeta utilizzava in fase di composizione autoriale, di cui resta concreta testimonianza in alcune sezioni del celebre «codice degli abbozzi» (Vat. lat. 3196). La seconda miniatura ci fornisce invece un particolare «realistico» di notevole importanza: Francesco è raffigurato con gli occhiali (divenuti di uso corrente fin dalla fine del Duecento)[104]; del resto egli stesso nell'epistola *Posteritati* rivela che, superati i 60 anni, ebbe un abbassamento della vista tale da dover ricorrere all'ausilio di *ocularia*[105].

Per concludere, sarà opportuno soffermarsi brevemente sul problema dei tempi della produzione scrittoria; la questione – molto complessa e non ancora oggetto di studi sistematici – può essere affrontata da due punti di vista: la stagionalità e la velocità di copia. Per quanto riguarda i ritmi stagionali, uno studio condotto alcuni anni fa da Luciana Devoti su una serie di contratti di committenza di manoscritti giuridici bolognesi della seconda metà del secolo XIII mostra una netta prevalenza di accordi stretti per il periodo di agosto-settembre-ottobre rispetto a quelli perfezionati nei mesi di febbraio-marzo-aprile; il dato è certamente condizionato dalla minore disponibilità di mano d'opera studentesca nei mesi di frequenza delle lezioni (studiare e fare il copista a tempo pieno era molto complicato!), ma potrebbe pure dipendere dalla difficoltà di maneggiare la penna durante l'inverno, in ambienti spesso bui e poco riscaldati[106]. Quanto alla velocità di copia, gli unici dati

[104] Al proposito vedi Frugoni [2014, 10-12].
[105] Cfr. Berté [2016, 24, tav. 4].
[106] Cfr. Devoti [1994, 138-139, 142]; Maniaci [2002, 132].

certi al riguardo possono essere forniti dalle sottoscrizioni dei codici, che però nella maggior parte dei casi indicano soltanto il momento della fine della trascrizione e non quello del suo inizio. Vi sono però alcuni casi particolarmente fortunati – riguardanti soprattutto il Quattrocento toscano – in cui possiamo mettere in connessione le informazioni di carattere cronologico contenute in codici trascritti da copisti «a prezzo» con le notizie sulla loro attività professionale riportate nei loro libri di famiglia; ciò è quanto accade, ad esempio, per il fiorentino Bese Ardinghelli, un mercante dell'arte del cambio vissuto a Firenze lungo quasi tutto il corso del secolo XV. Egli affiancò alla sua attività di cambiatore un'intensa azione di copia su commissione attestata da un lato dai codici di sua mano giunti fino a noi e dall'altro dai manoscritti menzionati nel suo libro di *Ricordanze*[107]. Le notizie, in forma di note nei manoscritti superstiti o di annotazioni memorialistiche, permettono di rilevare consistenti variazioni nei ritmi della copia, che vanno dalle 2,8 facciate al giorno impiegate per trascrivere un testo di argomento cavalleresco, il *Cantare* di Rinaldo da Montalbano, alle 5,3 del *Canzoniere* petrarchesco[108]. Tali oscillazioni potranno dipendere da tutta una serie di fattori di carattere tecnico: dalla dimensione delle carte e del quadro scrittorio all'attenzione riservata alla resa esecutiva; dalla disponibilità dell'antigrafo – spesso diviso in fascicoli recapitati più o meno puntualmente da chi lo aveva messo a disposizione – alla sua leggibilità. D'altro canto ebbero certamente un notevole peso anche i piccoli o grandi eventi della vita quotidiana dell'Ardinghelli sui quali però non possediamo alcuna informazione.

5. *Le forme del libro: aspetti grafico-visuali*

5.1. *Un esperimento librario non riuscito: il palinsesto vaticano di Gellio*

La Biblioteca Apostolica Vaticana – a ragione definita come uno «scrigno di tesori appartenenti all'umanità intera»[109]

[107] Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Tordi 2.
[108] Al proposito vedi Cursi e Miglio [2015, 228-229].
[109] Pasini [2011].

– conserva al suo interno pezzi di eccezionale valore, alcuni dei quali capaci di gettare un po' di luce sul complesso problema della prima affermazione del codice; molti di essi sono palinsesti in membrana, esemplari risalenti all'età tardoantica che nell'alto Medioevo, in un periodo segnato dalla cronica mancanza di materiale di scrittura, venivano sottoposti a processi di riuso; tali operazioni, più complicate rispetto a quelle messe in atto per i codici papiracei a causa della presenza di inchiostri metallici[110], erano compiute slegando i manoscritti, sottoponendoli a un processo di immersione in un bagno di latte, e successivamente reimpiegandoli per la trascrizione di testi dei quali si voleva possedere la copia[111]. Il più famoso tra i palinsesti vaticani è senza alcun dubbio il Vat. lat. 5757, un testimone del secolo VII contenente un commento ai Salmi di Agostino che *nascondeva* una rarissima trascrizione del *De republica* di Cicerone (sec. IV), recuperata – non senza arrecare danni irreversibili alle membrane – da Angelo Mai nel 1819[112]. Dal nostro punto di vista, tuttavia, risulta di maggiore interesse un altro *codex rescriptus* vaticano, il Palatino latino 24, un manoscritto confezionato tra il VII e l'VIII secolo per trasmettere alcuni libri del Vecchio Testamento riutilizzando fogli membranacei provenienti da otto diversi codici, latini e greci: tra di essi spicca per la sua antichità una copia delle *Notti Attiche* di Gellio, assegnata qualche anno fa da Guglielmo Cavallo a un periodo compreso tra la seconda metà del II secolo d.C. e i primi decenni del III secolo[113].

Del testimone gelliano restano 44 carte in cui si leggono numerosi frammenti dei primi 4 libri delle *Noctes*, origi-

[110] Riguardo alle quali vedi il capitolo II, paragrafo 3. Il ricorso alla pratica della riscrittura su membrana cominciò a diffondersi fin dal primo periodo di circolazione del codice; una ricerca condotta da Edoardo Crisci su palinsesti greci provenienti dall'Egitto databili a un periodo compreso tra il III e l'VIII secolo d.C. ha rivelato che l'11,3% è costituito da codici in papiro mentre il restante 88,7% da codici membranacei. Tale sproporzione pare dettata da due fondamentali ragioni: il papiro in quell'area geografica era materiale molto diffuso e accessibile; le pratiche di cancellazione si adattavano meglio al materiale di scrittura pergamenaceo. Al proposito vedi Crisci [2008a, 54-56].

[111] Cfr. Agati [2009, 75-79].

[112] Sulle spericolate operazioni di recupero librario compiute dal Mai, vedi almeno Lo Monaco [1996, 672-698].

[113] Al riguardo vedi Cavallo [1996, ma 2005, 208].

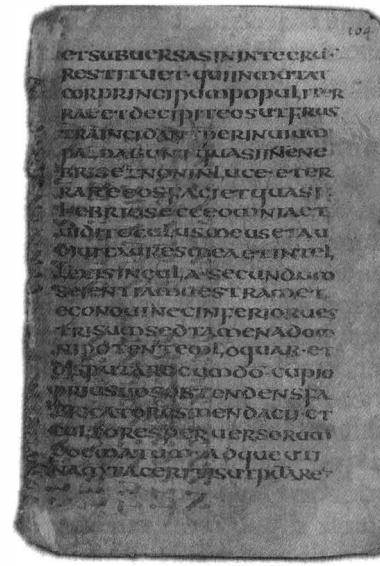


FIG. 3.8. Il palinsesto di Gellio databile all'età severiana. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (cod. Pal. 24, c. 104r).

nariamente distribuiti in ben 39 quinioni (fig. 3.8); il manoscritto nel quale si leggeva l'intera opera, però, era decisamente più corposo: grazie a un calcolo proporzionale si può ragionevolmente ipotizzare che esso contasse addirittura 250 quinioni (ovvero 2.500 carte). La monumentalità di un manufatto di tal genere lascia intendere che quell'*edizione* di Gellio fosse particolarmente lussuosa; la circostanza, del resto, pare confermata sia dalla scrittura, una capitale libraria di alto livello esecutivo[114], sia dall'organizzazione del testo nella pagina, che prevede la presenza di due colonne costituite da sole 13 righe ciascuna, con margini molto ampi. L'eccezionalità del codice di cui ci stiamo occupando non è data soltanto dalla sua collocazione cronologica, che attesta che in un'epoca tanto antica (appena successiva alla pubblicazione dell'opera) esistevano botteghe professionali capaci di produrre libri in forma di codice destinati a un pubblico di larghe possibilità finanziarie, ma soprattutto da un'inconsueta abitudine codicologica che caratterizza i suoi fascicoli: ciascuno di essi, infatti, lascia in bianco il *recto* della prima carta e il *verso* dell'ultima. Come spiegare una scelta di tal genere? Paolo Fioretti ha ipotizzato che il codice «sia stato progettato sin dall'inizio come un'edizione a fascicoli *disligati*, forse tenuti insieme a blocchi in raffinati contenitori»[115]; la presenza di quei ricorrenti spazi bianchi posti all'inizio e alla fine di ciascuna

[114] Di modulo piuttosto ampio e caratterizzata da un marcato chiaroscuro, presenta una somiglianza «impressionante» con la scrittura di alcuni *tituli picti* pompeiani, riferibili agli ultimi anni di vita della città: Fioretti [2016].

[115] *Ibidem*, da cui dipende gran parte delle considerazioni che seguono.

unità fascicolare si spiegherebbe così come una precauzione, volta a proteggere il testo dall'usura cui erano inevitabilmente soggette le parti esterne dei fascicoli. Saremmo dinanzi, insomma, non a un codice unitario, ma a un manoscritto diviso in gruppi di fascicoli, forse custoditi in legature a sacche, simili a quelle utilizzate per alcuni testimoni papiracei in scrittura copta ritrovati a Nag Hammadi, in Egitto (secc. III-IV)[116]. Mettere a fuoco la funzione di un contenitore testuale di questo tipo non è agevole; al riguardo non mi pare da escludere che essa avesse qualche rapporto con la difficoltà di cucire e assemblare all'interno di una copertura (rigida o flessibile che fosse) manoscritti caratterizzati da un così rilevante numero di carte. Anche se il caso del Palatino non è del tutto isolato[117], pare evidente che questo modello librario ebbe una fortuna molto limitata, tanto che di esso si sono perse quasi completamente le tracce. Quali furono i motivi del suo insuccesso? Con molta cautela si può ipotizzare che essi dipendessero in parte dallo *status* di contenitore librario *ibrido* che caratterizzava il *codex dislegatus* e in parte dalle difficoltà cui andava incontro chi intendeva consultarlo. La scelta di tramandare opere letterarie attraverso libri frazionati in più unità fascicolari, in effetti, raccoglieva l'eredità di un'antica tradizione indissolubilmente legata all'oggetto-rotolo; a proposito di quest'ultimo, non si dimentichi che – specie per la trasmissione di testi epici – di norma si ricorreva a una divisione in più *volumina*; anche i rotoli, inoltre, erano usualmente caratterizzati da *agrapha* – zone lasciate prive di testo – collocati all'inizio e alla fine del *volumen* (ossia nelle parti più esterne del libro) e spesso erano dotati di contenitori protettivi[118]. Frazionare un *codex* in blocchi fascicolari rappresentava quindi un tentativo di compromesso tra due tipologie librarie irriducibili (il rotolo e il codice), che forse non incontrò il favore né del pubblico

[116] Risalenti ai secoli III-IV d.C.; su queste tipologie di legature, realizzate in forma di *cartonnage* adattabili a più codici, vedi da ultimo Wipszycka [2000]; Orsini [2008, 116-117].

[117] Un altro palinsesto vaticano mostra fascicoli dotati di carte iniziali e finali lasciate prive di scrittura: il Reg. lat. 2077, latore delle *Verrine* di Cicerone, forse da riportare ad anni non lontani da quelli dell'esemplare delle *Notti Attiche*; cfr. Fioretti [2016].

[118] Le *paenulae* e le *togae*, sulle quali cfr. il capitolo II, paragrafo 3. Al riguardo vedi Blanck [1992; trad. it. 2008, 123-125]; Fioretti [2016].

legato ai modelli offerti dalla tradizione né di quello più aperto all'innovazione. A ciò si aggiunga una difficoltà di carattere pratico: se nel caso dei rotoli letterari esisteva di solito una puntuale corrispondenza tra unità bibliologica e unità testuale (un libro = un rotolo)[119], nei codici *disligati* le interruzioni del testo corrispondenti alla fine dei blocchi formati dai gruppi di fascicoli cadevano in luoghi del tutto casuali e ciò finiva col rendere scomoda e complicata la loro consultazione.

In conclusione, il caso del Gellio vaticano costituisce un significativo indizio a favore dell'esistenza di una forma libraria innovativa, realizzata in epoca molto antica in *tabernae* di altissimo livello professionale, che a Roma o in altri centri di produzione dell'impero confezionavano rotoli e, accanto a essi, codici; quella sperimentazione si rivelò però incapace di soddisfare le aspettative dei lettori, mostrando la sua natura di sintesi ambiziosa ma irrealizzabile, destinata a essere ben presto dimenticata.

5.2. *Le Bibbie atlantiche, ovvero il libro come «monumento»*

In età altomedievale la Bibbia – pur essendo senza alcun dubbio il testo più letto e forse anche il più trascritto – di rado era trasmessa in edizione completa; abitualmente, infatti, circolava per singoli libri o per gruppi di libri. La copia integrale di un testo che ammonta a circa 3 milioni di caratteri, del resto, rappresentava sotto il profilo tecnico una «sfida di non poco rilievo, raccolta solo in un numero limitato di occasioni e con esiti estremamente diversi»[120]. La più antica testimonianza di un progetto librario finalizzato alla confezione di una Bibbia in unico volume è legata alla figura di Flavio Cassiodoro che nel centro monastico di *Vivarium*, da lui fondato nel corso del VI secolo, radunò un gruppo di traduttori, grammatici e copisti, cui commissionò tre edizioni bibliche; la prima, articolata in nove volumi, conteneva il testo della *Vetus* latina (risalente alla fine del II sec.) o forse quello della *Vulgata* di san Girolamo (databile all'inizio del V sec.); la seconda, in 53 senioni in una

[119] Seppure con le eccezioni cui si è fatto riferimento nel capitolo II, paragrafo 3.

[120] Maniaci [2000, 47].

scrittura di piccolo modulo, recava la *Vulgata*; la terza, in 95 quaternioni, riproduceva presumibilmente la revisione di san Girolamo sul testo della *Esapla* (un'edizione compilata prima del 245 da Origene costituita da sei versioni del testo biblico, disposte su colonne affiancate)[121]. Dall'ultima, originariamente trascritta in un manoscritto noto come *codex grandior*, derivò il più antico esemplare integrale giunto fino a noi, la Bibbia Amiatina, un volume di grandi dimensioni approntato nei monasteri gemelli di Wearmouth-Jarrow, in Northumbria, nell'Inghilterra settentrionale, dall'abate Ceolfrido tra la fine del VII secolo e l'inizio dell'VIII. Una probabile ripresa dell'impresa cassiodorea viene anche da un gruppo di Bibbie complete confezionate all'inizio del IX secolo nel monastero di Tours grazie all'impegno di Alcuino, uno dei principali animatori della Rinascenza culturale carolingia; egli avvertì l'esigenza di mettere in circolazione una serie di codici emendati della Scrittura e il suo impegno venne coronato da successo grazie al pieno appoggio dello *scriptorium* dell'abbazia di San Martino, che fu in grado di sostenere una serrata attività di produzione libraria. Un terzo modello di Bibbia integrale fu prodotto nella seconda metà del secolo XI a Roma: la Bibbia atlantica, così chiamata per le sue eccezionali dimensioni che riprendevano, portandola alle estreme conseguenze, l'opzione per il grande formato già chiaramente espressa nella Bibbia Amiatina e poi ripresa, con maggiore moderazione, in ambito turonense (fig. 3.9)[122]. Per ottenere libri di tale mole (misuranti fino a 60 cm di altezza!) ogni pelle veniva piegata in due perpendicolarmente rispetto all'asse della schiena e utilizzata per confezionare un singolo foglio, poi diviso in due carte; ciò comportava il sacrificio di un gran numero di animali[123]. Lo straordinario ingombro di volumi di questo tipo imponeva la necessità di limitare in qualche modo lo spessore e il peso delle carte; la soluzione più semplice sarebbe stata quella di ricorrere a pergamene sottili, ricavate da animali giovani, ma essa non era praticabile, poiché questi ultimi non avevano avuto il tempo di raggiungere le dimensioni richieste;

[121] Al proposito vedi Momigliano [1978, 500]; Pizzani [1996, 228-229].

[122] Per quanto detto finora, cfr. Supino Martini [2000, 39-41].

[123] Fino a un massimo di 260, secondo quanto testimoniato da una Bibbia ora conservata presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (Laur. Edili 125-126, per cui vedi Maniaci [2000, 49]).

FIG. 3.9. La carta d'inizio della *Genesi* in una Bibbia atlantica della fine del XII secolo. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana (cod. Pluteo 15.13, c. 5v).

dunque si doveva cercare di lavorare accuratamente le pelli di animali adulti (in prevalenza pecore o capre), facendo attenzione a non ottenere fogli troppo flosci, che avrebbero minato la tenuta dei fascicoli. Queste Bibbie giganti sono caratterizzate da una piena omogeneità nella resa formale: strutturate in quaternioni, rigate a secco con sistema *new style*[124], articolate su due colonne, caratterizzate da un rapporto tra superficie scritta e superficie totale della pagina che si attesta intorno al 50%, dotate di austere iniziali geometriche la cui forma fu probabilmente influenzata dalla capitale epigrafica o addirittura dalla capitale libraria tardoantica[125]. La superficie dei margini riprende un uso costante nella produzione manoscritta fin dall'alto Medioevo e corrisponde a un criterio gerarchico che giungerà sostanzialmente inalterato fino ai nostri giorni: il margine esterno e quello inferiore sono sempre molto più ampi degli altri due (l'interno e il superiore), con un'opzione che a quell'altezza cronologica era dettata da esigenze di ordine estetico ma dipendeva in origine da motivazioni di carattere funzionale, forse risalenti alle modalità di lettura dei rotoli papiracei[126]. La tipologia grafica è invariabilmente la minuscola carolina, una scrittura armoniosa, regolare, ben leggibile, affermatasi verso il termine del IX secolo in seguito a una precisa linea di politica culturale messa in atto da alcuni intellettuali al servizio di Carlo Magno che prevedeva la fine del processo di frantumazione delle forme grafiche che aveva caratterizzato il quadro europeo altomedievale. Il paradigma librario offerto dalle Bibbie atlantiche fu con ogni probabilità ideato a Roma, per intervento diretto dell'autorità papale; questi imponenti manoscritti, d'altronde, rappresentano l'espressione visibile del processo di unificazione dottrinale prescritto dalla Riforma gregoriana nella seconda metà del secolo XI che ebbe tra i suoi obiettivi primari il rinnovamento della vita spirituale del clero, ottenuto attraverso una serie di strumenti tra cui la revisione del testo biblico[127]. La solennità delle nuove Bibbie, progettate per

[124] Per il quale vedi il paragrafo 3.

[125] Al riguardo vedi Condello [2005, 354].

[126] Nei quali, come si è visto in precedenza, lo sviluppo del margine inferiore serviva a porre rimedio alla frequente sfrangiatura del bordo del *volumen*; al proposito cfr. il capitolo II, paragrafo 7. Sull'impaginazione delle Bibbie atlantiche, cfr. Maniaci [2000, 51-52].

[127] Cfr. Condello [2005, 347].

essere esposte in pubblico e lette comunitariamente, divenne così manifestazione esplicita della loro autorevolezza; mai come in questo caso la forma-libro si faceva strumento privilegiato per la trasmissione di valori quali la moralità e la sobrietà di vita, dapprima invocati dal clero riformista e dai settori del laicato sensibili alle istanze del pauperismo e in seguito fatti propri dal papato, che attraverso di essi si riproponeva imperiosamente come soggetto politico di primaria importanza. Le dimensioni monumentali (che riportavano l'antico modello, prima cassiodoreo e poi turonense), la decorazione semplice ed essenziale (apertamente segnata dalle influenze della capitale libraria ed epigrafica), la scrittura carolina (che si poneva sulla scia della Rinascenza del sec. IX) proponevano, dunque, un suggestivo ed esplicito «ritorno all'antico»[128] che richiamava simbolicamente la richiesta di unità e obbedienza che il pontefice rivolgeva al popolo cristiano[129].

5.3. *Alla ricerca del «Graal»: Dante e l'autografo della «Commedia»*

Molti anni fa, in un racconto breve intitolato *Un sogno*, Vittore Branca dava corpo al più grande e inconfessabile desiderio degli studiosi di Dante di ogni tempo, il rinvenimento del «vero Graal degli italianisti»: l'autografo della *Commedia*[130]. Del capolavoro dantesco non è sopravvissuto l'originale e un suo eventuale ritrovamento avrebbe il sapore di un evento quasi miracoloso; eppure tale assenza è più singolare di quanto potrebbero lasciar intendere la distanza di secoli che ci separa da quel volume e la quasi totale mancanza di notizie sul suo conto, manifestatasi fin dalla primissima diffusione dell'opera. Ben diversa fu la sorte toccata alle opere maggiori delle altre due Corone trecentesche, Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio: gli originali dei *Rerum vulgarium fragmenta* e del *Decameron*, infatti, sono giunti intatti fino a noi[131]. In un

[128] Secondo un'efficace espressione proposta da Attilio Bartoli Langeli per la quale cfr. *ibidem*, 363.

[129] Su questo tema vedi *ibidem*, 363-365.

[130] Cfr. Branca [1987, 197].

[131] Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3195 (*Rerum vulgarium fragmenta*); Berlino, Staatsbibliothek, Hamilton 90 (*Decameron*).

secolo in cui «il problema della composizione dei testi stava diventando anche un problema di composizione dei libri»[132], è ragionevole ritenere che Dante – come Petrarca e Boccaccio – abbia confezionato la sua copia autografa della *Commedia* riservando notevole attenzione alla struttura materiale del libro. Al riguardo alcuni versi del *Paradiso* lasciano intendere che egli si era posto il problema delle possibili modalità di diffusione del poema (*Par.* X, 22: «Or ti riman, lettor, sovra 'l tuo banco...»)[133], immaginando il lettore «inchiodato al suo "banco" davanti al volume squadernato», con un gesto che rivela quanto dentro questo sistema di produzione «forma del libro e forma dell'opera siano realtà strettamente intrecciate tra loro nella coscienza di produttori e di fruitori»[134]. Del resto, se l'autografo della *Commedia* è ormai perduto, ciò non significa che sia impossibile tentare una ricostruzione indiziaria delle sue caratteristiche materiali; alcune tracce significative della fisionomia di quel volume potrebbero nascondersi nella più antica tradizione manoscritta e più specificamente nella diffusione fiorentina, originatasi negli anni 1325-1329, in occasione della prima divulgazione completa del poema entro le mura della città, presumibilmente dovuta al rientro del figlio di Dante, Jacopo, avvenuto nel 1325, o del fratello Pietro, tornato due anni prima, nel 1323[135]. Al proposito alcuni contributi degli ultimi anni hanno consentito di mettere a fuoco un tratto che connota fortemente la prima diffusione della *Commedia* a Firenze[136]; fino alla metà del secolo i copisti del poema – che tra l'altro molto raramente ci consegnano il loro nome, come

[132] Battaglia Ricci [1989, 629].

[133] Cfr. Petrucci [1988, 1222].

[134] Per le ultime due citazioni, vedi Battaglia Ricci [2003, 28-29].

[135] Jacopo rientrò in città con ogni probabilità in seguito alla «riformagione» dell'ottobre 1325, in favore dei banditi: Bellomo [2004, 62]; al riguardo cfr. pure *Censimento* [2011, 316-327: 316]. Pietro tornò a Firenze per questioni di carattere patrimoniale, servendosi probabilmente di un apposito salvacondotto: cfr. Bellomo [2004, 78]; *Censimento* [2011, 407-419: 419]. Si ricordi, però, che i loro commenti rivelerebbero che né l'uno né l'altro «possedettero copie della *Commedia* immacolate, come si evince dalla presenza di lezioni deteriori»: Bellomo [2004, 65].

[136] Cfr. Boschi Rotiroti [2004], in cui si passano in rassegna 292 manoscritti assegnabili al secolo XIV; più in generale sull'intera tradizione dell'opera restano di fondamentale importanza Dante Alighieri [1966] e Roddewig [1984]. Importanti considerazioni sulla tradizione trecentesca in Bertelli [2011b, 1-128; 2016, 3-199].

nel caso di Francesco di ser Nardo da Barberino, coordinatore della cosiddetta officina dei «Danti del Cento»[137] – mostrano una straordinaria uniformità nei loro progetti grafici, producendo quasi solo manoscritti orientati al modello definito come «libro-registro di lusso»[138]: codici membranacei, di dimensioni medio-grandi, impaginati a due colonne, in scrittura minuscola cancelleresca, in molti casi caratterizzati da apparati illustrativi di buon livello, con iniziali incipitarie di cantica contenenti raffigurazioni connesse al testo (fig. 3.10)[139]. Perché questa tipologia libraria dominò con tanta forza la prima diffusione della *Commedia* a Firenze? Armando Petrucci qualche anno fa ha dato una possibile risposta, sostenendo che esemplari di questo tipo qualificavano non tanto gli ambienti che li avevano messi in circolazione, quanto i committenti, appartenenti al ceto mercantile, artigianale, professionale[140]; si trattava di lettori più o meno colti che, pur pretendendo codici di lusso, non erano disposti a rinunciare alla presenza di una scrittura a loro familiare, la minuscola cancelleresca[141]. In seguito Gianfranco Savino ha provato a mutare il punto di vista, proponendo una spiegazione alternativa: quel tipo di scrittura e di impaginazione potrebbe derivare *recta via* dall'originale autografo della *Commedia*; il capostipite di questo folto gruppo di codici sarebbe da identificare con l'autografo del poeta, forse portato a Firenze da Jacopo Alighieri o dal fratello Pietro o da un manoscritto da esso derivato. La memoria della sua fisionomia grafica, molto più resistente nella conservazione «a fronte del deterioramento cui, nel processo di trasmissione, soggiace la parola», sarebbe dunque rimasta in quel compatto blocco di testimoni. Se ne potrà concludere che forse l'autografo dantesco, ormai irraggiungibile, lasciò una traccia indelebile nella tradizione manoscritta, segnata da un'immagine «virtualmente intatta o quantomeno riconoscibile»[142]: quella della *Commedia* secondo Dante.

[137] Sui «Danti del Cento» vedi quanto detto oltre, al paragrafo 6.

[138] Petrucci [1983, 511].

[139] In ben 35 casi sui 64 manoscritti e frammenti datati o databili alla prima metà del Trecento; al riguardo cfr. Pasut [2006, 382-383] (con dati basati sulle rilevazioni effettuate da Boschi Rotiroti [2004, 109-144, 153-165]).

[140] Petrucci [1983, 511-512].

[141] Cfr. Miglio [1979, 313-315].

[142] Per le ultime due citazioni cfr. Savino [2001, 1108-1109].

FIG. 3.10. Il *Dante* di Francesco di ser Nardo da Barberino. Milano, Biblioteca Trivulziana (cod. 1080, c. 36r).

6. *Produzione e diffusione: il libro d'autore; copiare «per passione», copiare «a prezzo»*

Dal secolo XI e soprattutto dal XII in poi, in coincidenza con la «rivendicazione in ambito giuridico del valore [...] dell'autografia come prassi dotata di funzione autenticante»[143], si cominciano ad avere autografi d'autore; in una prima fase essi sono concepiti come archivi di testo destinati alla semplice conservazione; in seguito cominciano a essere confezionati come veri e propri *libri d'autore*, accuratamente costruiti e posti a disposizione di una cerchia di pochi o di pochissimi, ai quali veniva concesso il privilegio di trarne copia[144]. La sempre più rilevante presenza di tali libri dipende probabilmente dal tentativo di sorvegliare una tradizione manoscritta che spesso, ad autore ancora vivente, seguiva vie non previste e del tutto insoddisfacenti quanto alla resa testuale[145]; al riguardo basterà ricordare la polemica aperta con i copisti contemporanei da Francesco da Barberino – che li accusava «di "corrompere" i testi sottili che il loro "crasso" cervello non riusciva a comprendere»[146] – e soprattutto da Petrarca, che nel *De remediis utriusque fortunae* imputava all'intera società del tempo la colpa di non curare la preparazione degli *scriptores*[147]. In questi ultimi anni è sensibilmente cresciuto l'interesse per temi legati a vario titolo all'autografia *autoriale*[148], quali ad esempio la portata simbolica delle costruzioni grafico-visive elaborate dagli autori quando si facevano *editori* di se stessi[149]. Tale attenzione si è estesa poi anche all'autografia *editoriale*, ovvero a quell'attività di copia in cui un autore non trascrive un'opera propria, ma testi di altri scrittori; anche negli autografi *editoriali*, infatti, non di rado la fisionomia grafico-codicologica con il suo aspetto orientava il lettore verso una determinata interpretazione dell'opera.

[143] Petrucci [1992, 355].

[144] Al proposito, cfr. Petrucci [1985, 404-403, 408-414].

[145] Si vedano, ad esempio, nel caso del *Decameron*, le considerazioni espresse in Cursi [2007, 43-45].

[146] Petrucci [1992, 365].

[147] Cfr. Petrucci [1985, 410].

[148] L'iniziativa più rilevante al riguardo viene senza dubbio dalla serie dei volumi *Autografi* [2009-13].

[149] Al riguardo vedi Battaglia Ricci [2010, 129], cui si deve la distinzione tra autografi *autoriali* e autografi *editoriali* [*ibidem*, 136-137].

Il più straordinario autore-editore-copista del tardo Medioevo italiano fu senza alcun dubbio Giovanni Boccaccio. Della sua ricchissima produzione manoscritta (ben 35 autografi, tra i quali 22 codici integrali o parziali, 12 postillati e una lettera privata)[150], ciò che stupisce, più del numero dei testimoni superstiti – decisamente superiore rispetto a quelli di mano di colui che è ritenuto tradizionalmente l'inventore del «libro d'autore» trecentesco, Francesco Petrarca, ma molto inferiore rispetto a quello dei suoi postillati –[151], è la varietà delle tipologie testuali[152]: dagli autografi *autoriali*, che trasmettono *originali* di opere di grande rilievo come ad esempio il *Decameron*, il *Teseida*, il *Buccolicum carmen*; agli autografi *editoriali*, nei quali sono trascritte opere di importanti autori classici e medievali; dalle sillogi, come la raccolta chigiana[153] in cui accanto alle opere dantesche si incontrano i *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca e la canzone *Donna me prega* di Cavalcanti; ai *libri-archivio*, come lo Zibaldone laurenziano Pluteo 29.8, contenente materiali eterogenei e spesso molto rari.

Un esempio affascinante del metodo di lavoro adottato dal Certaldese per la confezione dei volumi della sua biblioteca viene dai codici nei quali trascrisse l'opera della letteratura italiana che più amava, la *Commedia*. Il Boccaccio a buona ragione è stato definito «il fedele di Dante»: a lui si deve la prima vera biografia del poeta, il *Trattatello in laude di Dante*; egli è anche autore delle *Esposizioni*, basate sugli appunti preparati per la prima lettura pubblica del poema, tenuta nella chiesa di Santo Stefano in Badia tra l'ottobre del 1373 e il gennaio

[150] Per un sintetico quadro d'insieme degli autografi boccacceschi (compresi i postillati), vedi, da ultimo, Cursi e Fiorilla [2013], con schede descrittive e aggiornata bibliografia. Un più ampio studio sulla produzione libraria del Boccaccio, attento all'evoluzione diacronica della scrittura e alle scelte di forma-libro attuate dal Certaldese per la copia di opere proprie e altrui, è proposto in Cursi [2013c]. Al proposito vedi anche De Robertis *et al.* [2013].

[151] I codici integralmente confezionati dal Petrarca sono cinque, tutti contenenti opere proprie, ad essi va aggiunto il Vat. lat. 3195, autografo/idiografo del *Canzoniere*. Un quadro d'insieme della produzione petrarchesca in de la Mare [1973, 1-16]; Feo [2001, 321-325]; Signorini [2005]; Rico [2010, 232-233]; Cursi [2013b, 35-36].

[152] Al riguardo vedi Battaglia Ricci [2010, 136-137]; Cursi [2013a, 88-94].

[153] Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi L.V.176 + Chigi L.VI.213.

del 1374; il Boccaccio ha tramandato inoltre l'intera corrispondenza con Giovanni del Virgilio e diverse epistole. Egli copiò la *Commedia* per tre volte: dapprima nel cod. 104.6 della Biblioteca Arcivescovile di Toledo, risalente al 1350 circa (fig. 3.11); poi nel Ricc. 1035, databile ai primi anni Sessanta; infine nel Chigiano L.VI.213, confezionato intorno al 1365[154]. Non sappiamo se il Certaldese si fosse posto alla caccia dell'autografo dantesco, ma tale scenario appare più che possibile, alla luce della sua entusiastica e costante ricerca di persone che avevano conosciuto (o dichiaravano di avere conosciuto) il poeta[155]. Nelle sue trascrizioni Boccaccio non si comporta come un copista meccanico ma si serve di più antigrafi ed è sempre pronto a contaminare con lezioni attestate in diversi rami della tradizione. Mentre eseguiva le sue copie egli aveva con tutta probabilità dinanzi a sé manoscritti impaginati secondo il modello librario del «libro-registro di lusso»; a esso si conforma, del resto, uno dei testimoni che potrebbe aver avuto al suo scrittoio, un esemplare affine a una celebre *Commedia* vaticana (Vat. lat. 3199) da lui stesso commissionata a una delle più prestigiose botteghe fiorentine per farne dono a Francesco Petrarca, con un semplice gesto che davvero «sigillò un'epoca»[156]. Sorprendentemente, la tipologia libraria prescelta dal Boccaccio

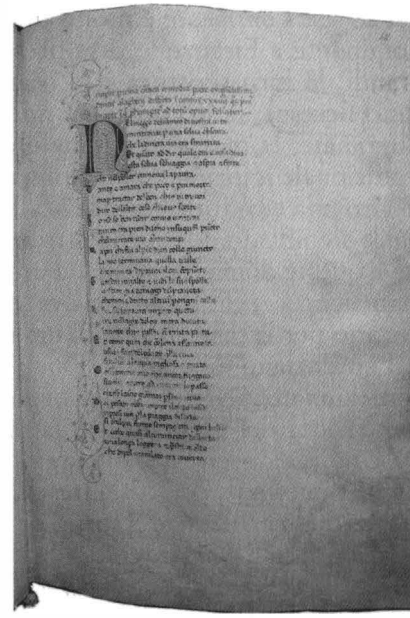


FIG. 3.11. La *Commedia* trascritta da Giovanni Boccaccio. Toledo, Biblioteca y Archivo Capitulares (cod. Zelada 104.6, c. 52r).

[154] Riguardo ai tre codici vedi, da ultimo, Bertelli [2014]; Cursi [2014b].
[155] Cfr. Padoan [1978, 232].
[156] Bologna [1993, I, 177].

per le sue *Commedie* è molto diversa rispetto a quella allora dominante a Firenze[157]: esse presentano misure medie e non grandi; la loro scrittura è la semigotica e non la minuscola cancelleresca; la decorazione non mostra iniziali ornate, ma filigranate; la messa in pagina è a una colonna, di contro al tradizionale impaginato bicolonnare. Perché il Boccaccio mise in atto una così forte rottura nei confronti della tradizione? E quale significato dobbiamo attribuire alle sue scelte? La risposta a queste domande viene da un esame della sua produzione manoscritta; egli, infatti, aveva già collaudato quel modello librario per la trascrizione di un altro testimone di sua mano, il Laurenziano Acquisti e Doni 325, contenente il *Teseida*, confezionato nella seconda metà degli anni Quaranta[158]: le dimensioni del manoscritto, la tipologia grafica, il rapporto tra colonna di scrittura e margini bianchi appaiono del tutto simili a quelli dei codici danteschi. Il *Teseida*, primo poema in ottave della nostra letteratura, ha un fortissimo debito sia nei confronti dell'*Eneide* (come il capolavoro virgiliano è diviso in 12 libri) sia verso la *Tebaide* (spesso ripresa attraverso la mediazione della *Commedia* dantesca), e nasce dall'ambizioso proposito di comporre un poema epico di tipo classico in volgare[159]. Si può ragionevolmente ritenere, dunque, che per l'adozione della particolare messa in pagina riservata al *poema sacro* egli prese a modello i manoscritti degli *auctores* della grande poesia latina; in tal modo Boccaccio compiva una raffinata opera di nobilitazione, che precedeva l'elevazione di Dante al livello dei grandi poeti della latinità.

Questa interpretazione ha trovato una rilevante conferma grazie a una scoperta compiuta qualche anno fa insieme a San-

[157] A proposito della quale vedi il paragrafo 5.3.

[158] Sulla struttura e sulla datazione dell'autografo del *Teseida*, vedi da ultimo Bertelli [2014, 14-17, 24-34]; Cursi [2014b, 93-102].

[159] Cfr. Battaglia Ricci [2000, 95]. Se non abbiamo notizie sicure di manoscritti contenenti l'*Eneide* appartenuti a Giovanni Boccaccio, fortunatamente siamo ancora in possesso di un codice in cui si legge la *Tebaide*: il Laurenziano Pluteo 38.6, un esemplare risalente al 1100 circa in cui il poema di Stazio è affiancato dal commento di Lattanzio Placido; la *forma-libro* prescelta dal copista del XII secolo – che prevede dimensioni ridotte, impaginazione a una colonna e spazi piuttosto ampi per le glosse – fu logicamente impiegata dal Boccaccio in quattro carte che egli dovette integrare tra il 1345 e il 1350 circa, proprio negli anni in cui fu impegnato prima nella confezione del *Teseida* Laurenziano e poi in quella della *Commedia* toledana.

dro Bertelli, nel corso dell'esame della più antica tra le *Commedie* boccaccesche, quella conservata a Toledo[160]. Il manoscritto presenta al termine della copia una carta di guardia che all'apparenza non era per nulla significativa; alcune lettere in una scrittura incerta a formare la parola *poeta* e subito dopo un'altra parola interrotta, *sov.* Sembrava una prova di penna e niente di più. Avvicinando la lampada di Wood alla pergamena, però, è riaffiorato un grande disegno raffigurante il profilo di un uomo volto verso sinistra, con il capo coronato d'alloro (fig. 3.12); l'immagine è accompagnata in alto da una didascalia in lettere maiuscole che fuga ogni dubbio sull'identità della figura sottostante: «Homero poeta sovrano» (con rimando a *Inf.* IV, 88: «Questi è Omero poeta sovrano»); in basso un'altra *iscrizione* in maiuscole scarsamente visibili nella quale, in una sorta di sottoscrizione, il Certaldese riporta il suo nome traslitterato in lettere greche («HOαννEC ΔE XEPΘαΛΔΩ Π[...] HT»)[161]. Entrambe le didascalie sono di mano del Boccaccio e al Certaldese dovrà essere attribuita anche l'esecuzione del ritratto, che appare quasi perfettamente sovrapponibile ad altre figurine di sua mano apposte in margine ad altri manoscritti

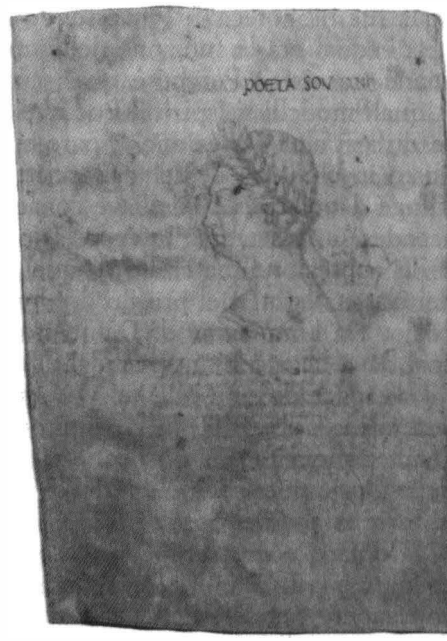


FIG. 3.12. Il ritratto di Omero nella guardia finale della *Commedia* toledana. Fotografia scattata con l'ausilio di lampada a raggi ultravioletti. Toledo, Biblioteca y Archivo Capitulares (cod. Zelada 104.6, c. 267v).

[160] Sul ritratto di Omero vedi Cursi e Bertelli [2012; 2014a; 2014b].

[161] L'identificazione della sottoscrizione boccaccesca si deve a Martinelli Tempesta e Petoletti [2013].

della sua biblioteca[162]. Pur essendo ancora aperte molte questioni (qual era la funzione dell'immagine omerica? Quando venne tracciata? Perché è quasi completamente scomparsa? A quali modelli si ispirò il Boccaccio per ottenere un risultato di così alta perfezione?), pare evidente che quel disegno, posto in chiusura di un manoscritto contenente una grande silloge dantesca, sia la chiave consegnata ai futuri lettori per accedere a una nuova interpretazione della figura del poeta: se la confezione materiale di quel codice richiamava i libri dei classici latini, nel profilo di Omero incoronato Boccaccio proiettava l'immagine di Dante stesso, il nuovo Omero; egli così dava l'avvio a un formidabile «campo di tensione» grafico, capace di innescare un più ampio «campo di tensione» letterario. L'obiettivo fu raggiunto: da quel momento in poi Dante conquistava la posizione più alta nella scala gerarchica delle glorie poetiche nel giudizio degli uomini del suo tempo (e forse anche del nostro)[163].

Copiare «per passione», secondo una felice definizione messa a punto da Vittore Branca[164], significava scrivere per apprendere, per divertirsi, per edificarsi, ma soprattutto scrivere da sé e per sé[165]; le radici di tale fenomeno affondano fino al secolo XII, ma trovano le loro prime significative espressioni nel Duecento, quando, con la conquista da parte del volgare italiano del *diritto alla scrittura*, rinasce – con le parole di Armando Petrucci – la figura dell'«alfabeta libero di scrivere»; in sostanza, arriva un momento in cui non occorre più essere maestri, scribi, chierici, giudici, notai o professori per potersi dedicare a un'attività di scrittura, ma basta semplicemente essere alfabeti, cioè capaci di farlo[166]. Dopo un primo periodo di sperimentazioni, intorno alla metà del secolo XIV la presenza di un nuovo pubblico di lettori, costituito principalmente da

[162] Dubbi sull'autografia boccaccesca dell'effigie sono stati espressi da Francesca Pasut [2013; 2015], ma ulteriori verifiche di carattere codicologico hanno confermato l'uso della medesima penna per le didascalie – certamente apposte dalla mano del Certaldese – e il disegno; per tale ragione l'esecuzione del ritratto deve essere assegnata senza alcun dubbio al Boccaccio: Cursi e Bertelli [2014a; 2014b].

[163] Cfr. Cursi [2007, 106].

[164] Cfr. Branca [1961].

[165] Cfr. Petrucci [1988, 1234].

[166] Cfr. Petrucci [1983, 507]. Cfr. anche il paragrafo 4.

laici dell'Italia comunale appartenenti al ceto mercantile, artigianale o professionale, si fa consistente e così la pratica della *scrittura per la lettura* diviene consuetudine ampiamente diffusa e dà origine a una produzione quantitativamente rilevante, in grado di costituire una concreta alternativa all'opera degli scribi professionali, e specialmente di quelli più legati all'antica tradizione monastica o alla più recente *editoria* universitaria. L'opera maggiormente legata alle pratiche di autoscrittura è senza alcun dubbio il *Decameron*; la sua natura di *epopea* della borghesia mercantile in fortissima ascesa[167], infatti, lo rendeva oggetto privilegiato dell'attenzione di chi con la lettura e la copia di testi letterari esprimeva da una parte un interesse appassionato per la narrazione novellistica e dall'altra l'espressione visibile delle proprie aspirazioni culturali[168]. Il più noto copista «per passione» decameroniano è senza dubbio Francesco d'Amaretto Mannelli, trascrittore del codice Laurenziano Pluteo 42.1, cui si prestò per lungo tempo larga fiducia sul piano testuale prima del definitivo riconoscimento dell'autografo Hamilton 90.

Francesco apparteneva a una famiglia di antica nobiltà magnatizia che aveva le sue dimore appena al di là del Ponte Vecchio presso la parrocchia di Santa Felicita, la stessa frequentata dal Boccaccio; il padre Amaretto – appassionato di letteratura e di storia e copista di almeno quattro manoscritti – per più di un ventennio fu coinvolto in furiose dispute culminate con l'esilio, comminatogli nei primi anni Ottanta del Trecento. Il manoscritto laurenziano costituisce un testimone di grande interesse per la presenza di un ricchissimo apparato di note in margine di mano di Francesco; le sue postille, indifferentemente in volgare e in latino[169], rivelano un forte coinvolgimento emotivo nelle vicende narrate e talvolta assumono i caratteri di un vero e proprio dialogo col testo e con l'autore stesso, al quale non si risparmiano critiche puntuali. Nel proemio, ad esempio, giudicando un periodo troppo lungo e artificioso, il Mannelli aggiunge in margine: «costrutto in zoccoli» (ovvero: «scritto con i piedi!»); e più

[167] Al proposito, cfr. Branca [1990, 134-164].

[168] Cfr. Miglio [1979, 313-315].

[169] Gran parte delle osservazioni che seguiranno riprendono quelle proposte da Carrai [2002, 105-111]; sulle postille del Mannelli vedi anche Cursi [2007, 48-49; 2012, 172-175].

avanti, lamentando un'eccessiva prolissità nel racconto della novella di Guidotto da Cremona, annota: «alle consequentie, alle consequentie!»[170]. Le sue postille rivestono anche un notevole interesse linguistico; spesso si incontrano voci che consentono di retrodatare una parola o una locuzione, come ad esempio la definizione «puncto interrogativo», di cui si ha la prima attestazione conosciuta in volgare. Altre note rivelano il suo *status* di magnate decaduto, come quando si associa al Boccaccio nel biasimo delle aspirazioni nobiliari dei nuovi ricchi («Nota de' villani orgogliosi arricchiti»)[171]; molteplici, inoltre, sono le sottolineature di passi in cui l'autore si abbandona alla satira antimonastica, svelando la lussuria, l'ipocrisia e l'avidità dei religiosi. Sono in particolare le novelle erotiche, comunque, quelle che accendono la fantasia del Mannelli e lo convincono a dire la propria in molte circostanze, come quando inveisce contro il millantatore Ambrogiuolo da Piacenza, che si vanta di poter sedurre la moglie di Bernabò da Genova: «Hay villanaccio bugiardo!» o contro il preposto di Fiesole, che afferma falsamente di essere un grande seduttore: «De' dacti la mala pasqua, asino pazo villanaccio!»; nel caso della novella di Alatiel, poi, manifesta un singolare compiacimento, visto che segna in margine ogni amplesso collezionato dalla protagonista («e due», «e tre», «e quattro» ecc.). Nei confronti dell'universo femminile, Francesco ha un atteggiamento duplice, prevalentemente misogino, ma con inaspettati tratti di filoginia, che torna anche riguardo alla questione dell'opportunità della concessione della lettura del *Decameron* alle donne: il Mannelli talvolta sembra ritenere le novelle – anche quelle più scabrose – come *exempla*, in grado di fortificare gli animi delle lettrici sagge e virtuose[172], ma in altre circostanze sottolinea i rischi insiti nella lettura femminile, come quando esprime più di un dubbio sul valore dell'autogiustificazione boccacciana presente nella *Conclusione*: «questo non credo, ché le triste parole guastano i buoni costumi»[173]. Tale appa-

[170] In riferimento a *Dec.* V, 5, 38.

[171] Cfr. al proposito *Dec.* VII, 8, 42-48.

[172] «Questo modo si vuole usare per tutto questo libro, pigliandone il bene et lasciando il male», in relazione alle parole rivolte da Dioneo alle ascoltatrici prima del racconto della scandalosa novella di Pietro da Vinciolo: *Dec.* V, 10, 5.

[173] In relazione a *Dec.* Concl., 11-14.

rente contraddizione si potrebbe forse risolvere ipotizzando che egli sostenesse l'idea della necessità di una lettura *guidata* dell'opera, non affidata, dunque, all'iniziativa personale delle donne, ma filtrata dalla mediazione maschile; una lettura, dunque, che diveniva ascolto, ed era così in grado di soddisfare le aspettative del pubblico femminile, senza correre il rischio della sua corruzione.

L'esistenza di un circuito di produzione e diffusione di codici «a prezzo» contenenti opere della nuova letteratura in volgare in Italia nel secolo XIV è un fatto ben noto, fin dai tempi del Borghini e della sua celebre testimonianza sui Danti del Cento:

> Gli scrittori di que' tempi furono per la maggior parte persone che ne teneano bottega aperta, et vivevano di scrivere i libri a prezzo, et si conta d'uno che con cento Danti che gli scrisse maritò non so quante sue figliuole, et di questo se ne trova ancora qualchuno che si chiamano di que' del cento, et sono ragionevoli ma non però ottimi[174].

Quell'ampio insieme di codici, di livello esecutivo medio-alto, sembra inserito in un sistema di produzione e circolazione libraria principalmente riservato alle richieste di una committenza altoborghese, per la quale il bel libro era un vero status symbol. La grande maggioranza del pubblico, però, non poteva vantare risorse economiche tanto elevate o, comunque, non era interessata a un libro dall'aspetto prestigioso e quindi non aveva né la necessità né il desiderio di rivolgersi a botteghe o copisti privati di altissimo livello e altissimi costi. D'altro canto, molti dovevano essere i potenziali lettori che non erano in grado di affrontare l'esperienza di copiare personalmente un testo letterario, sia per motivi di tempo sia per la loro stessa educazione grafica, non sempre adeguata a compiere un'operazione che richiedeva una notevole perizia scrittoria e la conoscenza di precisi canoni formali nell'organizzazione della pagina. Questa ampia fascia di pubblico, di ambito prevalentemente mercantile, provvisto di una cultura grafica

[174] Borghini [1995, 21]; l'indicazione «del cento» è certamente antica, come dimostrato dalla nota quattrocentesca che si legge alla c. 1v del Laur. Pluteo 40, 16: «Questo Dannte de' ciennto è di me, Domenico di Carlo Aldobrandi». Sulla figura e sulla produzione di Francesco di ser Nardo, vedi, da ultimo, Bertelli [2003, 2006]. Al proposito vedi anche il paragrafo 5.

fatta soprattutto di scritture economiche e di documentazione privata[175], aveva dunque bisogno di referenti ai quali rivolgersi per ordinare un *Decameron*, una *Commedia*, una *Cronica* del Villani o una qualsiasi altra opera della nuova letteratura in volgare. Le modalità attraverso le quali si offriva loro la possibilità di avere a disposizione i libri desiderati erano varie: in alcuni casi si stringeva un accordo con copisti che prestavano la loro opera in proprio; talvolta si acquistavano i manoscritti in bottega di cartoleria tra quelli disponibili per la vendita; più di frequente si ordinavano i codici desiderati al titolare della bottega, che si rivolgeva a copisti di sua fiducia. I codici appartenenti a tale circuito erano solitamente di qualità media o medio-bassa: cartacei, di formato medio, dotati di apparati decorativi privi di grandi pretese, in scritture mercantesche o ibride[176]. La copia «a prezzo» nella maggior parte dei casi veniva svolta in ambito domestico o in appositi spazi messi a disposizione dal titolare di una bottega; talvolta però era compiuta in luoghi apparentemente incompatibili con le condizioni richieste da un'attività di trascrizione professionale, come ad esempio il carcere. Il tema della possibile esistenza di un rapporto privilegiato tra la prigionia e la copia di manoscritti nel Medioevo è stato finora poco studiato, soprattutto in relazione ai concreti meccanismi di svolgimento di questa singolare attività, eppure molti sono i luoghi di detenzione in cui essa è attestata: da Genova a Padova, da Siena a Napoli, da Urbino a Venezia. Il caso più interessante al riguardo è certamente offerto dalle prigioni fiorentine delle Stinche, il primo carcere *moderno* dell'Europa occidentale[177], che fin dagli anni Trenta del Trecento fu una sede privilegiata per la trascrizione di codici, svolta prevalentemente da prigionieri per debiti. Quali erano le modalità attraverso cui i copisti-carcerati si procuravano il supporto di scrittura e gli antigrafi? E in quali spazi potevano svolgere la loro attività? Alcune ricerche compiute negli ultimi anni hanno consentito di rispondere a queste domande[178]: in qualche caso era il creditore ad assumere il ruolo di commit-

[175] Cfr. Petrucci [1983, 513].

[176] Sulla copia «a prezzo» nei secoli XIV e XV a Firenze, cfr. Cursi [2007, 56-74, 95-111, 140-142].

[177] Sulla storia delle Stinche vedi, da ultimo, Cursi [2009, 154-157].

[178] Le considerazioni che seguono fanno riferimento a quanto detto in Cursi [2009; 2014a].

tente, mettendo a disposizione del prigioniero il materiale necessario per la trascrizione, così da poter vedere ripagato quanto gli era dovuto; in altre circostanze, invece, la funzione di mediazione era svolta dai cartolai, che si recavano in carcere per ordinare l'esecuzione di un'opera destinata a un cliente esterno o alla vendita in bottega. Quanto al problema degli spazi per la copia, utili informazioni vengono dalla storia di un copista-carcerato fiorentino, Giovanni Ardinghelli; le sue vicende biografiche ci sono note grazie a una ricca documentazione archivistica costituita principalmente dalle portate al catasto (ovvero le dichiarazioni fiscali)[179] e anche dal libro di *Ricordanze* del figlio Bese[180]. Piccolo mercante dell'arte della Lana, l'Ardinghelli incappò in gravi disavventure finanziarie, tanto che nel 1420 venne rinchiuso alle Stinche in qualità di debitore insolvente per una cifra esorbitante (più di 2.000 fiorini); lì rimase fino alla morte, avvenuta nel 1450. La sua attività di copia – forse in ragione della lunghissima detenzione – fu particolarmente feconda: a lui si devono nove codici, tra i quali una copia del *Filocolo* conservata a Roma[181]; il codice è corredato da un nutrito apparato di correzioni che lasciano intendere che Giovanni ebbe la possibilità di compiere un'accurata collazione servendosi di due modelli. La medesima circostanza si verifica in altri due testimoni da lui trascritti, l'uno contenente il *Decameron* e l'altro un volgarizzamento del *De civitate Dei* (fig. 3.13)[182]. Ciò lascia intendere che le Stinche – divise in sette edifici separati posti all'interno di un'altissima cerchia di mura – offrivano particolari ambienti adatti a svolgere operazioni di copia e di revisione testuale di notevole complessità. Alcuni indizi portano a credere che essi fossero collocati in una sezione riservata del carcere cui si accedeva pagando una tassa giornaliera, il *mallevato*: proprio in quel luogo, del resto, l'Ardinghelli soggiornò a lungo, secondo quanto egli stesso dichiara in una portata catastale del 1427. Quella permanenza fu pagata a caro prezzo (ben 60 fiorini!); perché

[179] Sulla storia e sul funzionamento di questo sistema di tassazione, in vigore a Firenze dal 1427 alla fine del secolo, vedi Conti [1984]; Procacci [1996].

[180] Per il quale vedi il paragrafo 4.

[181] Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, 44.G.5 (Rossi 6).

[182] Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, cod. 8538; Roma, Biblioteca Angelica, cod. 11. Al riguardo cfr. Cursi [2007, 110-111].

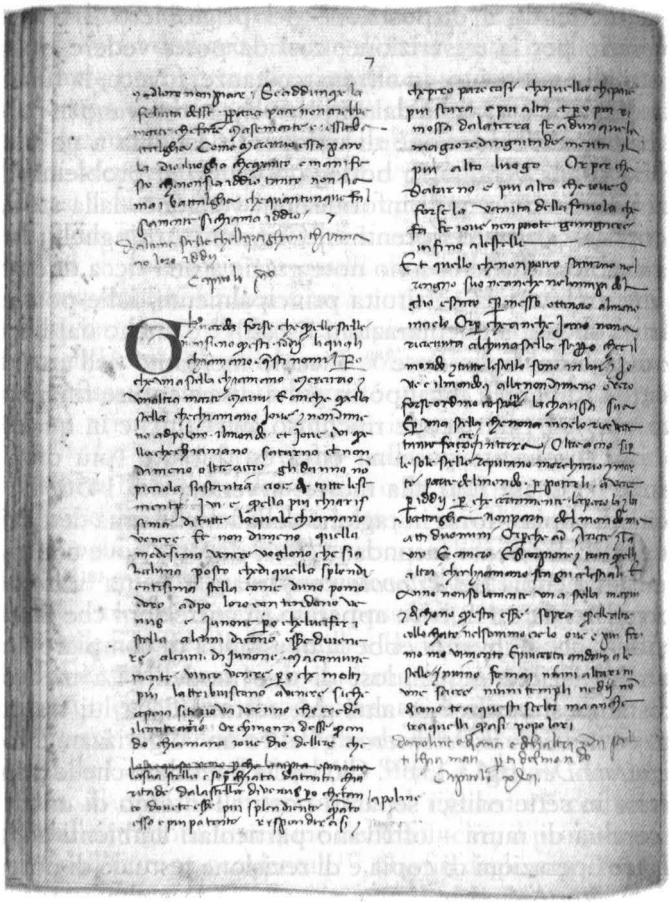


FIG. 3.13. Un codice del *De civitate Dei* di Agostino trascritto nel carcere delle Stinche da Giovanni Ardinghelli. Roma, Biblioteca Angelica (cod. 11, c. 112v).

Giovanni fu disposto a versare una cifra così alta, certamente ottenuta grazie ai proventi della sua intensa attività di copia? La risposta viene dalle parole di un altro detenuto, Iacopo del Pecora da Montepulciano, al centro di un singolare caso di *spionaggio* sul finire del Trecento e per questo rimasto alle Stinche per diciassette anni. In una lettera a Donato Acciaiuoli risalente al 1395 egli dichiara esplicitamente che la permanenza nel mallevato è essenziale «per potere conducere mia vita senza

troppo stretta necessità», poiché quel luogo «per lo lume m'è habile allo exercitio dello scrivare». All'interno del mallevato, dunque, giungeva *lo lume*, quella luce che probabilmente filtrava a malapena o mancava del tutto nelle altre sezioni in cui era diviso il carcere fiorentino. Se ne può dedurre che chi si trovava alle Stinche e possedeva la capacità di scrivere aveva una possibilità di sopravvivenza in più rispetto ai detenuti illetterati, potendosi pagare il soggiorno in quell'ambiente privilegiato. Si rendeva così palese il formidabile potere della scrittura, la sua vera e propria funzione salvifica: scrivere per guadagnare, per vincere la monotonia della vita in prigione, per estinguere un debito o anche semplicemente per assicurarsi la permanenza nell'unico luogo del carcere in cui arrivava la luce; in poche parole, scrivere per vivere.

7. *Pratiche di lettura: sfogliare e postillare*

La presenza di più o meno estesi spazi bianchi che corrono lungo i margini dei codici rappresenta da sempre un irresistibile invito rivolto al lettore a dialogare con il testo, apponendo notazioni di vario genere[183]. Molte più limitazioni erano imposte ai lettori dei rotoli: l'organizzazione del testo nel *volumen*, infatti, consentiva l'aggiunta di brevi interventi di commento in interlinea e negli spazi intercolonnari, ma non nei margini superiore o inferiore per la difficoltà a stabilire un'esplicita relazione fisica tra le notazioni e il testo di riferimento; così di norma l'attività di esegesi dei dotti trovava espressione in un rotolo a parte – il commentario – da leggere congiuntamente al volume che conteneva l'opera commentata[184]. Soltanto con l'affermazione del codice si ebbe il raggiungimento di una piena convivenza tra testo e *marginalia*; questi ultimi divennero allora il luogo di espressione di una vera e propria «testualità accessoria, sincronica e diacronica»[185], frutto di un'attività intellettuale che aveva il preciso obiettivo di «incatenare il

[183] Al riguardo vedi Spallone [2002, 83-85].

[184] Al proposito vedi Messeri Savorelli e Pintaudi [2002, 45]; alcuni casi di rotoli che presentano accorpamenti nello stesso supporto dell'apparato esegetico e del testo commentato in Del Corso [2010, 93-94].

[185] Spallone [2002, 85].

testo alle proprie riflessioni [...], alle proprie conoscenze, alle proprie assonanze e consonanze letterarie»[186], innescando un sistema di scrittura a circuito aperto; chi le apponeva, infatti, sapeva bene che il circolo comunicativo istituito dal libro non si sarebbe chiuso con la sua persona, ma sarebbe rimasto aperto ai futuri possessori, che avrebbero potuto proseguire l'azione di interpretazione e commento. La postillatura è in tutti i casi una testimonianza di grande interesse, poiché rende conto di modalità di lettura che, se private di un'espressione tangibile, resterebbero mute per sempre; quando poi siamo dinanzi a postille d'autore, esse divengono uno strumento insostituibile per ricostruire la genesi di processi creativi, cogliere frammenti di colloqui con altri autori, accedere a «zone d'ombra» in cui si manifestano passioni, erudizioni, riflessioni[187]. Una recente scoperta che ho potuto compiere nella Biblioteca Marciana di Venezia ci ha consegnato un postillato particolarmente notevole: il codice – recante la segnatura Gr. IX.29 – è uno dei tre testimoni di un'operazione culturale di altissimo profilo, avviata a Firenze nei primi anni Sessanta del Trecento: il recupero del testo dei due grandi poemi omerici, l'*Iliade* e l'*Odissea* (fig. 3.14)[188]. I protagonisti di questa eccezionale operazione, resa necessaria dalla perdita della conoscenza del greco che impediva l'accesso diretto al più grande poeta della classicità, furono tre: Giovanni Boccaccio, Francesco Petrarca e un singolare personaggio dal carattere aspro e dall'aspetto «orrido», Leonzio Pilato da Tessalonica[189]. Giunto in Italia dopo un lungo girovagare, aveva eseguito per Petrarca un saggio di traduzione della prima parte dell'*Iliade*, facendogli balenare la possibilità di tradurre per intero i poemi omerici; quando Boccaccio venne a conoscenza di questa straordinaria occasione, riuscì a intercettarlo mentre intendeva recarsi ad Avignone e con l'entusiasmo che lo contraddistingueva lo convinse a stabilirsi a Firenze in cambio di una cattedra di greco presso lo Studio universitario cittadino (con relativo stipendio di 100 fiorini). Nei primi giorni della loro collaborazione, all'inizio dell'estate

[186] Signorini [2014, 88].
[187] Petoletti [2010, 95].
[188] Quanto segue riprende le considerazioni esposte in Cursi [2015].
[189] Sulla figura di Leonzio sono assai utili la sintesi contenuta in Cavallo [1982, 590], il profilo biografico in Falzone [2005] e le considerazioni esposte in Rollo [2007, 7-33].

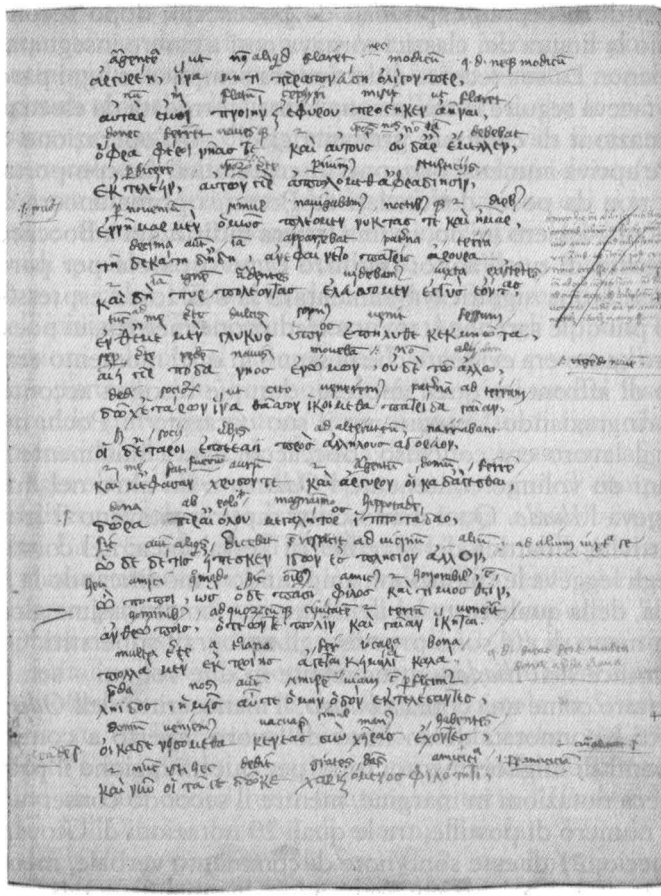


FIG. 3.14. L'*Odissea* tradotta in latino da Leonzio Pilato: nel margine esterno una lunga nota depennata di mano di Giovanni Boccaccio. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (Gr. IX.29, c. 123r).

del 1360, i due concordarono un programma di lavoro a dir poco grandioso: Leonzio nel corso delle sue lezioni avrebbe tradotto l'*Iliade*, l'*Odissea*, l'intero *corpus* delle tragedie di Euripide e parte dell'opera di Platone. Non sappiamo fino a che punto quei propositi trovarono realizzazione; quel che è certo è che il *magister* di Tessalonica nell'ottobre di quell'anno cominciò a tenere le sue lezioni di greco dinanzi a un animoso

gruppo di discepoli, capitanati da Boccaccio; dopo secoli di silenzio la lingua dei classici tornava così a essere insegnata in Occidente. La sua tecnica didattica era semplice: a ogni parola greca faceva seguire la traduzione latina, corredata da essenziali informazioni di carattere grammaticale[190]. Un'operazione del genere apriva immensi orizzonti interpretativi, ma comportava rischi non da poco, denunciati da Petrarca prima ancora che le lezioni avessero inizio, in una lettera indirizzata a Boccaccio nell'agosto di quell'anno: tradurre Omero parola per parola in prosa latina significava annientare la sua forza espressiva; molto più utile sarebbe stata una traduzione metrica, in poesia. D'altro canto era evidente che nessuno in quel momento era in grado di affrontare quell'impresa: dunque bisogna accontentarsi, ringraziando Leonzio per il suo coraggio[191]. Pochi mesi dopo il lavoro era concluso: Boccaccio aveva finalmente tra le mani un volume contenente l'*Odissea* e un altro nel quale si leggeva l'*Iliade*. Quei manoscritti rappresentavano il frutto dell'attività didattica del *magister* di Tessalonica; nel corso di essa egli leggeva le traduzioni, ampliando e modificando la sua esegesi, della quale resta labile traccia in numerosissime glosse di sua mano di cui sono provvisti gli autografi superstiti. Ora, se il codice dell'*Iliade* – attualmente in due volumi – sembra progettato come una copia *a buono*, il manoscritto dell'*Odissea* ha tutti i connotati di un libro di lavoro, aperto a continui interventi di miglioramento; forse per questa ragione il primo non reca notazioni in margine, mentre il secondo conserva un buon numero di postille, tra le quali 29 notazioni di Giovanni Boccaccio; 21 di esse sono note di commento verbale, mentre 8 sono segni di attenzione figurati (un segno a forma di graffa e 7 *manicule*, utilizzate per evidenziare passi particolarmente significativi).

Il contenuto delle note boccaccesche è prevalentemente esegetico e funzionale a stabilire paralleli con Virgilio, in un affascinante dialogo tra i due più grandi poeti dell'antichità. Boccaccio conservò a lungo le traduzioni omeriche sul suo scrittoio; essi rimasero al suo tavolo per circa quattro anni, ben oltre la partenza di Leonzio, che si allontanò da Firenze nell'autunno del 1362. I motivi della sua partenza restano

[190] Cfr. Rollo [2007, 25-27].
[191] Cfr. Fumagalli [2013, 223-224].

oscuri e forse dipendono semplicemente dalla sua naturale irrequietezza; dapprima cercò fortuna a Venezia e poi a Costantinopoli, dove era voluto a tutti i costi tornare, nonostante i ripetuti tentativi di dissuasione di Petrarca, che lo aveva accusato apertamente di ingratitudine. La sua vita si interruppe con un colpo di teatro romanzesco: morì colpito da un fulmine nel corso di una tempesta che investì la nave su cui si trovava, mentre tentava di tornare in Italia, nell'estate del 1365. Alla fine di quello stesso anno Boccaccio si decise a mandare quei volumi a colui che aveva dato avvio, seppure da lontano, a quell'iniziativa: Francesco Petrarca. Anch'egli appose le sue notazioni soltanto al volume dell'*Odissea* o, per meglio dire, a una parte di esso, corrispondente ai primi undici fascicoli, inserendo pure una nutrita serie di indicazioni riguardanti la numerazione di fascicolo e quella di libro, certamente aggiunte per agevolare il lavoro del copista cui assegnò il compito di trascrivere il solo testo latino in una copia *a buono* in pergamena. La presenza di tali interventi soltanto nella prima parte del manoscritto (fascicoli 1-11) avvalora l'ipotesi[192] che essa per un certo periodo di tempo abbia costituito un'unità libraria separata dal resto del codice (fascicoli 12-20); questa sezione del testimone marciano potrebbe dunque essere identificata con il manoscritto nominato in due famose epistole: la *Senile* V, 1, indirizzata da Petrarca a Boccaccio nel dicembre del 1365 in risposta a una perduta missiva in cui il Certaldese annunciava l'invio di due codici, uno contenente tutta l'*Iliade* e l'altro parte dell'*Odissea* («scrivi di avermi mandato l'*Iliade* tutta, ma dell'*Odissea* parte»)[193]; la *Sen.* VI, 2, ugualmente rivolta al Boccaccio e risalente al febbraio-marzo del 1366, nella quale si dichiara esplicitamente l'arrivo del «tuo Omero ormai latino», che aveva riempito di straordinaria gioia e piacere «me e tutti i Greci e i Latini che abitano questa biblioteca»[194].

Tra i postillati boccacceschi l'Omero marciano è certamente il più prezioso, per varie ragioni: il consistente numero degli interventi autografi del Certaldese, eccezionalmente alto rispetto alle sue abitudini; la presenza delle postille di Petrarca accanto

[192] Persuasivamente sostenuta da Filippomaria Pontani (cui si deve la prima segnalazione delle postille di Petrarca: Pontani [2007]).

[193] *Sen.* V, 1, 36 (a proposito della quale vedi Petrarca [2009, 30]).

[194] *Ibidem*, 120.

a quelle di Boccaccio (le mani dei due più celebri lettori di classici del Trecento compaiono l'una accanto all'altra molto raramente); la capitale importanza del testo che viene commentato. In quegli stessi anni, come detto in precedenza, il Boccaccio si rendeva autore di un'altra azione di recupero e valorizzazione dell'eredità omerica, l'aggiunta del ritratto del poeta al termine della silloge dantesca di Toledo; non mi pare da escludere che l'ispirazione per quella folgorante operazione grafico-visuale – con la quale si celebrava in Dante il nuovo Omero – venne proprio dall'ascolto delle lezioni dell'ispido, inquieto e tormentato «magister Leonpilato de Tesalia»[195].

[195] Così definito nei registri contenenti la lista dei professori dello Studio per il biennio 1360-62 tra i nomi dei docenti della facoltà di medicina e arti; al riguardo cfr. Rollo [2007, 21].

Capitolo quarto

Il libro a stampa

1. *Dai primi esperimenti all'«ars scribendi artificialiter»*

A differenza di quanto si ritiene comunemente, la stampa a caratteri mobili non trovò la sua prima attestazione in Occidente nel corso del secolo XV, ma in Cina, con oltre quattrocento anni di anticipo: tra il 1041 e il 1048, infatti, il tipografo Bi Sheng mise a punto i primi caratteri mobili in legno; la sua invenzione, tuttavia, non ebbe grande successo, forse in ragione dell'enorme quantità di segni presenti nel sistema ideografico cinese. Nel Celeste Impero fin dal VII secolo d.C. avevano avuto grande diffusione i libri xilografici, volumi cartacei ottenuti grazie alla riproduzione di testi e immagini realizzata attraverso matrici; la tecnica xilografica prevedeva la preparazione di blocchi lignei dotati di aree stampanti costituite da segni *risparmiati* (ovvero lasciati in rilievo) mediante l'intaglio; le matrici venivano inchiostrate e successivamente impresse su carta[1]. Proprio in coincidenza con la massiccia diffusione del supporto cartaceo in Occidente[2], anche in Europa cominciarono a essere prodotte stampe xilografiche sciolte, destinate a un pubblico di scarse pretese e possibilità economiche limitate. Esse possono essere distinte in due grandi insiemi: da una parte le effigi di carattere devozionale, come quelle immaginette «facilmente moltiplicabili» raffiguranti Caterina da Siena che secondo Tommaso Caffarini erano distribuite ai fedeli nelle chiese domenicane di Venezia fin dai primissimi anni del Quattrocento per promuovere la conoscenza e la venerazione della santa[3]; dall'altra le carte da

[1] Sulla stampa a caratteri mobili in Cina, vedi Ma [2010, 27]. Per la tecnica xilografica vedi Renzitti [2001, 10].

[2] Intorno al quale cfr. il capitolo III, paragrafo 2.

[3] Su questa testimonianza, addotta da uno dei primi biografi di Caterina, vedi Bianchi [1981, 592-593].

gioco, costituite da xilografie di piccole dimensioni dipinte a mano su carta rinforzata, denominate con un termine di origine spagnola *naibi*. Comparse nell'ultimo quarto del secolo XIV, le carte «latine» – recanti i semi in uso ancora oggi (bastoni, coppe, denari e spade) – riscossero immediatamente un enorme successo, ma di esse restano ben poche testimonianze dirette a causa della deperibilità e dello scarso valore intrinseco; numerose, invece, sono le notizie documentarie che riguardano la loro produzione e il loro uso. Tra di esse basterà ricordare le parole del rigattiere fiorentino Antonio di Giovanni, che nella sua portata al catasto del 1430 dichiara di possedere blocchi di legno per stampare sia carte da gioco che immagini di santi («Trovomi tante forme da naibj e da santi di lengname chon che informo i naibj e fo l'arte mia»)[4] e soprattutto le parole di fuoco con le quali vengono condannate come pericoloso mezzo di dannazione da Bernardino da Siena nel 1425 («Breviari del diavolo so' le carte e naibi»)[5]. Con il passare degli anni, dapprima in area franco-fiamminga e germanica e poi anche in Italia, alle xilografie su fogli volanti si affiancarono veri e propri libretti, chiamati *block-books* (o *libri-blocco*), formati da pagine impresse su blocchi lignei recanti testi e immagini di argomento devozionale (*Bibliae pauperum*, *Cantica canticorum*, vite dei santi ecc.). I fogli di questi libri xilografici erano sovrapposti sul legno inchiostrato e poi pressati con il rullo; questa modalità esecutiva permetteva di utilizzare un solo lato di essi, così quei volumetti presentavano due pagine stampate avvicendate con due pagine bianche (riproponendo paradossalmente un'abitudine dei codici delle origini per la quale vedi il cap. 3, par. 1)[6]. Nessuno di questi libri, giunti fino a noi in buon numero, presenta elementi certi di datazione e per tale ragione molto si è discusso se siano o meno anteriori all'invenzione di Gutenberg; in realtà, tuttavia, tale dibattito non ha ragion d'essere, poiché, anche se le due

[4] La dichiarazione catastale è citata in Pratesi [1990].

[5] Al riguardo vedi Frugoni [2014, 68]. Fanno da contraltare a queste parole i suggerimenti sull'educazione dei bambini proposti in quegli stessi anni dal mercante fiorentino Giovanni di Pagolo Morelli, che nei suoi *Ricordi* sostiene che non dovrebbero giocare «a zara, né ad altro giuoco di dadi», limitandosi ai «giuochi che usano i fanciulli», quali la trottola, i sassetti o, per l'appunto, i *naibi*; al proposito vedi Ortalli [2012, 194].

[6] Sui *libri-blocco* vedi Borea [2001, 27-29]; Bertolo [2004, 85-86]; Bechtel [1992; trad. it. 1995, 53-59].

tecniche finirono per convivere (si pensi ai frequentissimi casi di edizioni a stampa illustrate con incisioni su legno), non vi sono legami diretti tra la xilografia e la tecnica a stampa metallurgica; quel che è sicuro, invece, è che in varie aree dell'Europa fin dai primi anni del Quattrocento si andavano moltiplicando gli esperimenti di moltiplicazione di immagini e testo.

Il 12 marzo del 1455, il vescovo di Siena Enea Silvio Piccolomini (tre anni dopo papa con il nome di Pio II), impegnato in missione diplomatica a Wiener Neustadt presso l'imperatore Federico III d'Asburgo, scriveva una lettera al cardinale spagnolo Juan de Carvajal, legato papale in Germania e in Ungheria che in quel momento risiedeva a Roma. Il documento, pubblicato nel suo epistolario edito intorno al 1480, rimase inosservato per cinque secoli, fino a quando Erich Meuthen ne ripropose il testo, sottolineando l'importanza del seguente passo, posto alla fine della missiva:

> Ciò che mi fu scritto riguardante quell'uomo meraviglioso visto a Francoforte è del tutto vero. Io non ho visto Bibbie complete ma soltanto alcuni fascicoli di libri diversi [della Bibbia]. I caratteri sono nitidi, si vedono bene e il tutto è molto corretto, cosicché la tua Eminenza potrebbe leggere senza fatica e senza occhiali. Molta gente dice che 158 copie sono state fatte, ma altri dicono che sono 180. Non sono sicuro del numero esatto, ma non dubito che i volumi siano finiti, se posso avere fiducia in ciò che mi si riferisce. Se avessi saputo del tuo desiderio, avrei certamente cercato di comprarti una copia. Alcuni fascicoli addirittura sono stati portati qui presso l'imperatore. Cercherò di sapere se è possibile far arrivare qui una copia di quelle che si offrono, che io possa comprare per conto tuo. Temo però che non sia possibile, sia per la distanza del viaggio, sia per il fatto che, prima che i volumi fossero ultimati, molte persone che volevano comprarli si erano già fatte avanti. Capisco quanto grande fosse il desiderio di tua Eminenza di sapere come stessero le cose dal fatto che il messaggero che mi hai inviato è stato più veloce di Pegaso. Ma basta scherzare[7].

[7] Meuthen [1982, 110] pubblicò per primo il documento, basandosi sulla testimonianza di quattro manoscritti (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, codd. Ottob. lat. 347, Vat. lat. 1787, Urb. lat. 401; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Plut. 54.19); la versione cui ci si rifà segue il testo proposto da Davies [1996, 196] che ha tenuto in considerazione anche l'incunabolo stampato da Arnold ther Hoernen. La traduzione italiana qui proposta è quella fornita da Harris [2007, 61, n. 5].

L'episodio cui si riferisce il Piccolomini risaliva a qualche mese prima; sappiamo, infatti, che il diplomatico pontificio e collaboratore di Niccolò V si era recato nella città sul Meno nell'ottobre del 1454 per raccogliere truppe tedesche che si opponessero alla dilagante avanzata turca nei Balcani. La sua testimonianza fornisce diverse informazioni di capitale importanza:

a) nell'autunno di quell'anno era stata impressa e posta in vendita una serie di quinterni (*quinterniones*) di una Bibbia dalle lezioni molto corrette e dai caratteri ben leggibili (*mundissime ac correctissime litterae*);

b) quelle pagine potevano essere lette agevolmente senza occhiali (*sine labore absque berillo*);

c) ancor prima di compiere una verifica in prima persona, Piccolomini era stato informato per iscritto della vendita di questa nuova forma di libri (*ad me scriptum est*), che dunque era cominciata da qualche tempo;

d) il venditore aveva con sé dei fascicoli-campione, ma la Bibbia era disponibile per intero, tanto che l'umanista toscano si rammarica di non averne comprata una (*si scivissem desiderium tuum, emisissem unum procul dubium volumen*);

e) persino l'imperatore aveva avuto in visione alcuni fascicoli, presumibilmente portati a corte per promuoverne l'acquisto;

f) la tiratura di questa edizione era compresa tra le 158 e le 180 copie;

g) il successo di vendita doveva essere stato straordinario, visto che nel marzo del 1455 c'erano poche speranze di trovarne volumi ancora in circolazione e che molti di essi erano stati prenotati prima dell'uscita dai torchi (*antequam perficerentur volumina paratos emptores fuisse tradunt*).

Anche se il Piccolomini non afferma esplicitamente che i fascicoli di cui si parla recassero scrittura eseguita a stampa, non vi è alcun dubbio sulla loro identificazione con parti della cosiddetta «Bibbia delle 42 linee» (o «a 42 linee»), il più antico libro stampato in Europa con la tecnologia dei caratteri mobili (fig. 4.1). Le sue parole, dunque, consentono di stabilire con certezza che la sua impressione era già avvenuta nell'ottobre del 1454, in un periodo anteriore di circa due anni al più antico esemplare per il quale si abbia un marcatore cronologico certo, una copia conservata presso la Bibliothèque Nationale

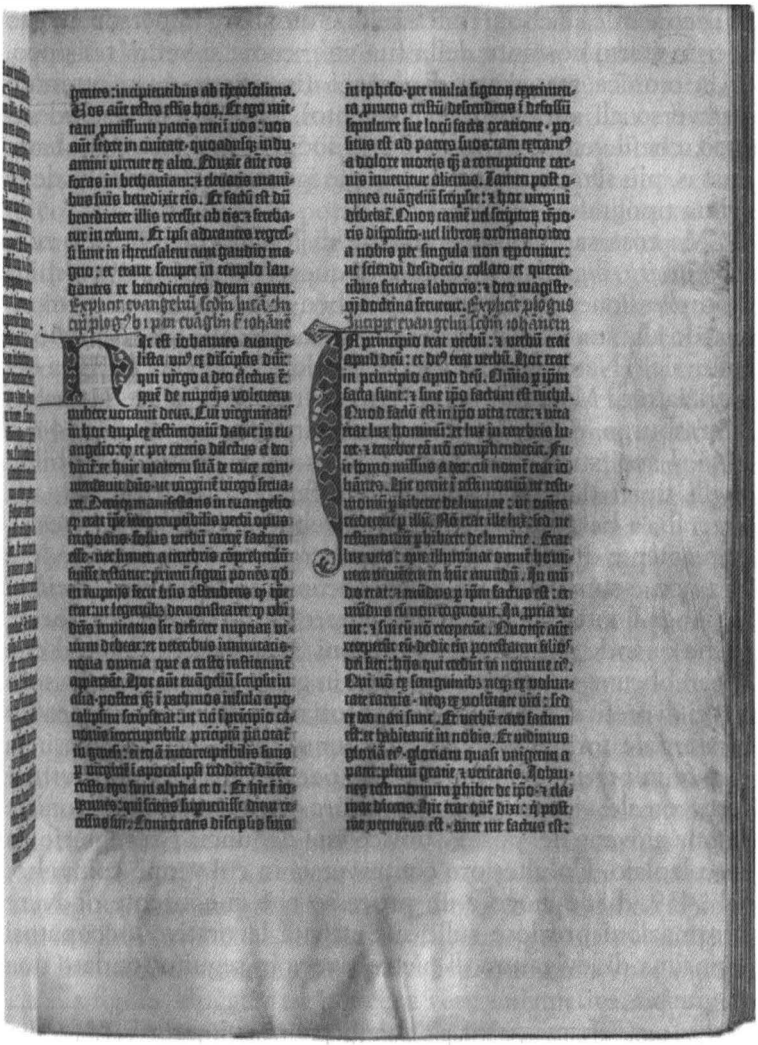


FIG. 4.1. L'inizio del *Vangelo* di Giovanni in una copia della Bibbia delle 42 linee in membrana. Londra, British Library (G.12226, c. 235r).

de France rubricata tra il 15 e il 24 agosto del 1456[8]. Quanto, infine, all'identità di quell'uomo straordinario (*vir mirabilis*) che l'aveva posta in commercio, abbiamo poche certezze; l'ipotesi più economica è che si trattasse di Gutenberg in persona, visto che un tratto costante della sua vita, come si vedrà tra poco, fu la cronica mancanza di denaro (in questo caso ottenuto attraverso gli anticipi di pagamento). Non si può escludere, però, che il venditore fosse il suo socio e finanziatore Johann Fust o, più semplicemente, qualche ignoto collaboratore della prima tipografia[9].

Ma cosa sappiamo veramente di Johann Gensfleisch zum Gutenberg, il geniale inventore di questa rivoluzionaria tecnica di impressione? Compreso tutto, ben poco. Nulla di certo riguardo alla sua infanzia, alla sua giovinezza, alla sua formazione culturale[10]. Nato verso la fine del secolo XIV da una famiglia del patriziato di Magonza ben presto costretta all'esilio, si trasferì a Strasburgo, dove visse per una decina d'anni, tra il 1434 e il 1444. I suoi studi precedenti erano stati con tutta probabilità quelli tipici dei giovani di buona famiglia: non tecnici, ma generali, a base teologica. Ciò parrebbe contraddire la tesi – ampiamente diffusa – di un Gutenberg orafo, ma a ben vedere essa non è supportata da alcun documento d'archivio; a ciò si aggiunga il fatto che egli ebbe sempre al suo fianco degli orafi, anche quando si trovò in condizioni finanziarie difficili, il che lascerebbe intendere che non fosse in grado di compiere da solo lavori di oreficeria. Alcuni documenti ne tratteggiano un profilo caratteriale tormentato, almeno per gli anni strasburghesi: fa gettare in prigione un funzionario per una disputa di carattere patrimoniale; viene accusato di rottura di promessa matrimoniale da una giovane del posto; subisce una denuncia per ingiurie da un calzolaio. Un'ulteriore controversia in cui venne coinvolto, nel 1439, diede luogo a un processo che ci consente di avere informazioni preziose sulle sue attività lavorative: occupatosi dapprima di levigatura di pietre, aveva in seguito fondato una

[8] Si tratta di una copia mancante di 149 fogli, priva di legatura, ora conservata in cofanetti; alla fine di entrambi i volumi sono state aggiunte notazioni del rubricatore e legatore, Henricus Cremer, vicario di S. Stefano a Magonza; una di esse (quella del 15 agosto) è riprodotta in Folter [1999, 290].

[9] Cfr. Harris [2007, 61].

[10] Per le notizie che seguono vedi Bechtel [1992; trad. it. 1995, 8-10, 127-130, 183-188, 307-332, 408-430].

società per la fabbricazione di specchi per pellegrini. Quei manufatti – venduti in gran quantità ad Acquisgrana in occasione della periodica ostensione di reliquie esposte dal balcone della cattedrale – erano una sorta di distintivi metallici applicati sui cappelli dei fedeli, che riflettendo l'immagine degli oggetti di culto erano ritenuti in grado di serbarne la virtù. Di norma si trattava di articoli realizzati artigianalmente mediante fusione a caldo; è probabile che Gutenberg per la loro fabbricazione avesse messo a punto un procedimento più semplice ed economico, che prevedeva di porre una fine lama metallica tra due stampi in ferro o in acciaio; i distintivi erano così impressi a freddo attraverso un colpo di torchio, con un procedimento molto più rapido di qualsiasi tecnica fondata sulla fusione, che in qualche misura anticipava la fabbricazione dei caratteri tipografici. La produzione degli specchi per pellegrini fu ben presto abbandonata per formare una seconda società a durata quinquennale; la nuova impresa, descritta con una certa reticenza come «l'opera» (*das werck*) riguardava l'«azione di stampare». Il termine utilizzato (*trucken*) si applicava genericamente a ogni attività che prevedeva una pressatura (come ad esempio il conio o l'incisione su legno); per questo affare, però, intrapreso con l'aiuto di tre finanziatori e ritenuto in grado di assicurare grandi guadagni, venivano utilizzate delle «forme» e un «torchio»; all'interno di quest'ultimo si trovavano «quattro pezzi», che Gutenberg secondo gli atti processuali si preoccupò di non mostrare in pubblico. Siamo dinanzi a uno dei primi dispositivi per la stampa a caratteri mobili? Non ne possiamo avere la certezza, ma la circostanza non è per nulla improbabile. Le tracce di Gutenberg si perdono fino al 1448 quando riemerge improvvisamente, a Magonza, dove ottiene un prestito di 150 fiorini: non sappiamo come impiegò quel denaro, certamente inadeguato per un progetto dispendioso come quello richiesto per la Bibbia a 42 linee, ma forse sufficiente per un investimento più limitato, destinato a una pubblicazione meno prestigiosa. La sua figura, sfuggente e per certi versi enigmatica, ricompare nel 1455, in seguito a una denuncia intentata dal suo nuovo socio in affari, il già ricordato Johann Fust. Gli atti del processo, conservatisi parzialmente, ci consentono di sapere che qualche tempo prima Gutenberg aveva ricevuto in prestito da Fust una somma enorme – 1.600 fiorini – necessaria per portare a termine un'impresa sulla cui natura non si può avere alcun

dubbio; essa viene definita, infatti, l'«opera dei libri» (*werck der bucher*). Non sappiamo quale fu l'esito di quella disputa; forse Fust, secondo la sua richiesta, riebbe indietro il suo denaro con gli interessi (per un totale di ben 2.020 fiorini) o forse ottenne come indennizzo la macchina inventata dal suo socio; alcuni segnali lasciano intendere, comunque, che Gutenberg continuò ad avere difficoltà finanziarie di vario genere: a partire dal 1458 non fu più in grado di pagare gli interessi dei debiti e nel 1465 l'arcivescovo di Magonza ne fece uno dei suoi cortigiani, concedendogli una piccola pensione; la morte lo colse nel 1468.

Quanto detto mostra con evidenza che il profilo biografico di colui che nel 1999, a giudizio di una prestigiosa giuria di giornalisti statunitensi, ha meritato il titolo di «uomo del millennio»[11], resta per molti versi oscuro e impenetrabile; il segreto della sua formidabile macchina, al contrario, non rimase nascosto, permettendo la diffusione di un'invenzione definita a buona ragione da Francesco Bacone una delle tre scoperte – insieme alla polvere da sparo e alla bussola – che «hanno cambiato la faccia del mondo e le condizioni di vita sulla terra: la prima nelle lettere; la seconda nell'arte della guerra; la terza nella navigazione»[12].

2. *Il supporto: carte da stampa, membrane e inchiostri*

Le straordinarie potenzialità produttive del libro a stampa apparvero ben chiare fin dai primi anni di diffusione della nuova tecnica; così, se nel 1454 Enea Silvio Piccolomini si limitava a registrare senza ulteriori commenti la stupefacente tiratura della Bibbia di Gutenberg (esprimendo piuttosto il suo vivo apprezzamento per il nitore del carattere e la correttezza nella resa testuale), qualche anno dopo, nel 1466, Leon Battista Alberti descriveva come un prodigio l'attività di un «inventore tedesco che di recente, grazie ad alcuni caratteri di stampa, ha reso possibile ottenere più di duecento copie da un originale in un centinaio di giorni e con il lavoro di non più di tre uomini»[13].

[11] Cfr. Hooper Gottlieb [1998], citato in Harris [2007, 61].

[12] Bacon [1878, 330 (libro I, 129); trad. it. in Harris 2007, 59-60].

[13] Alberti [1890, 310], citato in Richardson [1999; trad. it. 2004, 13], da cui si trae la traduzione. Al riguardo vedi anche Quondam [1983, 567].

Numeri di tal genere erano straordinariamente più alti rispetto a quelli che poteva vantare la copia di libri manoscritti; si consideri al proposito che il numero complessivo delle edizioni quattrocentesche conservate in almeno un esemplare assomma a circa 30.000 unità[14] e quello delle edizioni non giunte fino a noi è stimabile in altre 10.000 unità[15]; di conseguenza si può calcolare che la produzione messa a disposizione dei lettori europei dell'epoca fosse compresa tra i 15 e i 20 milioni di libri, una cifra incomparabilmente più alta rispetto a quella della produzione manoscritta occidentale di tutti i tempi[16]. Tale enorme massa di *incunaboli* (i prodotti dell'arte tipografica stampati con caratteri mobili prima della convenzionale fine dell'anno 1500)[17] provocava un aumento esponenziale della richiesta del supporto di scrittura cartaceo, fornito da un gran numero di officine distribuite in varie aree del continente europeo. Al proposito si consideri che la quantità di carta utilizzata per la produzione era sempre maggiore rispetto a quella che poi veniva realmente impiegata per l'edizione finita (lo scarto è valutato in un 10/12%) e poteva incidere per oltre la metà sui costi totali[18]; con il passare degli anni, poi, al di là della forte crescita del fabbisogno di materia prima, si verificò una decisa tendenza alla concentrazione della produzione dei libri a stampa nello spazio (pochi grandi centri assunsero un ruolo dominante) e a un'accelerazione nel tempo (la preparazione di più edizioni richiedeva l'uso di decine di risme, consumate con impressionante rapidità). Accadeva così che una sola bottega non fosse in grado di soddisfare le esigenze di un tipografo e che tra le cartiere e gli editori si frapponesse il «volano di sicurezza» costituito dai grossisti, intermediari che erano in grado di approvvigionarsi presso diversi opifici cartari. Così, se scorrendo le pagine di un libro manoscritto si incontrano di norma pochi tipi di filigrane (e non è per nulla inconsueto il

[14] Al proposito cfr. http://www.bl.uk/catalogues/istc/ (ultimo accesso: marzo 2016).

[15] Nella sola città di Roma in poco più di trent'anni circa 60 tipografie pubblicarono oltre 1.800 titoli, tenendo conto soltanto di quelli a noi noti; molte edizioni dovettero andare totalmente disperse, anche in ragione «dell'uso e dell'abuso del libro divenuto oggetto di consumo»: Miglio [1997, 26].

[16] Il dato d'insieme è proposto in Scapecchi [2004, 7].

[17] Per la definizione di incunabolo, vedi Scapecchi [2004, 7].

[18] Al riguardo cfr. *ibidem*, 21.

caso di codici caratterizzati da una sola marca), in un'edizione a stampa – frutto dell'incrocio di parecchie decine di risme – possiamo trovare anche una cinquantina di varianti differenti[19]. Spesse volte i tipografi sceglievano a ragion veduta di operare tali mescolanze, per motivazioni di carattere meramente economico; si consideri, ad esempio, quanto accadde per la Bibbia delle 42 linee: una serie di indizi convergenti fanno supporre che Gutenberg mutò in corso d'opera il suo progetto librario, decidendo a stampa avviata di accrescere la tiratura; ciò comportò la necessità di integrare il primo e massiccio acquisto di carta italiana di eccellente qualità (contrassegnata dalla filigrana *testa di bue*), con altre risme, ugualmente italiane ma di livello esecutivo più modesto (contraddistinte dalle marche *grappolo d'uva* e *bue che corre*); ora, quando i nuovi stock arrivarono a Magonza, si decise di non utilizzarli serialmente ma, al contrario, di combinare in uno stesso fascicolo più tipi di carta diversi, con l'evidente intenzione di mimetizzare la presenza dei fogli di qualità inferiore[20]. In generale, inoltre, l'aumento esponenziale della richiesta determinò una progressiva e generale tendenza a produrre carta meno spessa (e dunque meno costosa); così dalle 18 libbre per risma previste dalla normativa bolognese risalente al secolo XIV per il formato più diffuso, si arrivò a 13-14 libbre per unità. Ciò ebbe inevitabili conseguenze sulla morfologia delle forme impiegate per la fabbricazione della carta: la diminuzione dello spessore delle vergelle – resa necessaria per non compromettere la resistenza dei fogli – comportò un loro addensamento (con relativo avvicinamento dei filoni), teso a evitare che la trama metallica si incurvasse sotto il peso del pisto[21]. La principale differenza tra la carta da manoscritto

[19] Al proposito, vedi Rückert [2007, 33-34].

[20] Al riguardo vedi Bechtel [1992; trad. it. 1995, 350-351].

[21] Cfr. Rückert [2007, 33]. Più prudente al riguardo la posizione espressa in Ornato *et al.* [2001], che registrano una sicura tendenza alla diminuzione dello spessore della carta, specialmente negli anni 1470-1490 (II, 60) e concludono affermando che «il fatto che lo spessore sia intrinsecamente indipendente dalla grossezza delle vergelle suggerisce che quest'ultima non costituisca un fattore necessario e sufficiente a determinare lo spessore della carta, ma l'abbandono progressivo delle vergelle grosse a profitto di vergelle più fini fa supporre che essa fosse comunque legata in una qualche maniera a questo parametro [...] l'evoluzione della grossezza delle vergelle risulta incomprensibile se non la si collega a quella dello spessore dei fogli, che abbiamo visto essere concomitante (II, 78-79)».

e quella da stampa riguardava comunque la collatura: se le dimensioni dei fogli erano grandi e i caratteri piccoli, le carte avevano bisogno di un'umidificazione maggiore rispetto a quella richiesta per la stampa di fogli di piccole dimensioni con caratteri grandi[22]; al proposito un riscontro documentario dell'influenza della collatura sulla buona riuscita delle impressioni si ha nelle parole che si leggono in un contratto stretto a Milano nel 1472 tra il cartaio Giovanni Rovergo e il tipografo Antonio Zarotto: «Quod papirum sit bene incolatum et ordinatum pro facendo libros ad stampos»[23].

La carta fu di gran lunga il materiale più impiegato dai primi tipografi per la fabbricazione degli incunaboli, ma non fu l'unico supporto di stampa. A essa si affiancò da subito la membrana, che per i suoi costi elevati fu da subito riservata a un numero limitato di copie: esemplari di dedica, di presentazione o di omaggio destinati a personaggi potenti o alla conservazione pubblica. Nel caso della Bibbia a 42 linee, è stato calcolato che l'insieme della carta ordinata dal proto-tipografo tedesco assommasse più o meno a dieci balle da 70 risme ciascuna, capaci di assicurare una tiratura di circa 154 volumi[24]; questa cifra parrebbe leggermente inferiore ai dati riportati dal Piccolomini (secondo il quale il numero dei volumi editi oscillava tra i 158 e i 180), ma non tiene conto della presenza di un rilevante stock di copie pergamenacee: un quinto o forse addirittura un quarto della produzione, infatti, fu riservato alla stampa su membrana. La circostanza non meraviglia affatto: del secondo grande libro stampato a Magonza, ovvero il *Psalterium Moguntinum* edito nel 1457 dall'ex collaboratore di Gutenberg Peter Schoeffer, sono documentati soltanto esemplari membranacei[25]. Utili indicazioni al riguardo vengono anche dai dati offerti dall'*Incunabula Short-Title Catalogue* della British Library di Londra: per il periodo 1460-1500 registriamo ben 1.016 edizioni impresse su carta e membrana[26]. Di frequente gli incunaboli in pergamena venivano arricchiti con illustrazioni commissionate ad artisti di grande fama, così da elevare l'aspetto di quei libri al livello

[22] Al proposito vedi Iannuccelli [2010, 107, n. 43].
[23] Cfr. Ganda [1984, 38-39 e 88-89, doc. 11], citato da Scapecchi [2004, 24].
[24] Cfr. Bechtel [1992, 350-351].
[25] Cfr. Zappella [2001, I, 28].
[26] Cfr. http://istc.bl.uk/search/search.html (ultimo accesso: marzo 2016).

dei manoscritti miniati di lusso: tra gli esempi più prestigiosi la copia vaticana delle *Noctes Atticae* di Gellio, stampata presso Campo de' Fiori, a Roma, nel 1469, caratterizzata da una carta incipitaria dotata di una splendida cornice «a bianchi girari» (una tipologia ornamentale nata con il codice umanistico e ampiamente utilizzata nelle prime edizioni romane a stampa)[27] e soprattutto un celebre esemplare della *Commedia* accompagnata dal commento di Cristoforo Landino, pubblicato a Firenze da Niccolò Tedesco nel 1481[28]. Il testimone dantesco è decorato con vignette attribuite a un finissimo illustratore, Attavante degli Attavanti[29], e dotato di una splendida legatura con coperte in velluto su assi; la decorazione della carta iniziale mostra con tutta evidenza la destinazione civica del libro: essa reca gli stemmi con il giglio fiorentino, la croce rossa (l'insegna del Popolo), l'aquila rossa (che rappresenta la Parte Guelfa), l'insegna dei Priori di Libertà, il Marzocco (il leone simbolo del potere popolare) e la figura di Ercole (antico sigillo del Comune, poi divenuto emblema dei Medici)[30]. Le principali ragioni che determinarono la progressiva rinuncia all'uso di questo materiale furono legate a diversi fattori: l'incapacità delle botteghe di cartoleria che vendevano la membrana da stampa di far fronte alla contemporanea, rapida riduzione dei costi di produzione della carta[31]; il progressivo aumento del numero di copie per tiratura, che rendeva sempre più complicato il ricorso a un materiale caratterizzato da modalità di confezione lunghe e complesse; la presenza di ricorrenti difficoltà tecniche riguardanti l'inchiostrazione su supporto animale[32].

[27] Biblioteca Apostolica Vaticana, Inc. Membr. II.17, prodotto nell'officina di Conrad Sweynheim e Arnold Pannartz (per i quali vedi il paragrafo 5.1); al riguardo vedi Miglio e Miglio [1996, 117-118], con considerazioni di carattere generale sugli incunaboli romani illustrati contenenti testi di autori classici [*ibidem*, 115-122].

[28] La copia è conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Banco Rari 241).

[29] Cfr. Galizzi [2004].

[30] Al proposito Scapecchi [2005].

[31] Essi diminuirono del 40% nel corso del solo XV secolo, secondo quanto riportato in Hills [1992, 97]; al riguardo Ornato *et al.* [2001, I, 402-403] evidenziano un probabile mutamento degli standard librari nel segno della diffusione di una carta di qualità più scadente «in funzione dei bisogni e della solvibilità del mercato».

[32] Su quest'ultimo punto vedi Harris [1998, 239].

L'inchiostro tipografico ebbe sin dalle origini caratteristiche chimiche piuttosto diverse rispetto a quello utilizzato per il libro manoscritto; sappiamo con certezza, infatti, che sia gli inchiostri carboniosi sia quelli ferro-gallici[33], non potevano essere applicati in modo uniforme sulla superficie metallica offerta dai caratteri di stampa. La soluzione al problema venne dall'uso di inchiostri oleosi, la cui conoscenza fu forse trasmessa dall'ambito pittorico; proprio in quel periodo, infatti, alcuni artisti fiamminghi, tra cui Jan van Eyck, avevano perfezionato la tecnica della pittura a olio, ben conosciuta dai romani ma poi dimenticata per parecchi secoli. Se possediamo parecchie ricette di inchiostri medievali, purtroppo non abbiamo notizie dettagliate sulla composizione chimica degli inchiostri da stampa; nell'ultimo trentennio, però, è stato possibile sottoporre alcuni incunaboli a verifiche sempre più sofisticate, realizzate con procedimenti non distruttivi (spettroscopia a raggi infrarossi; spettrometria IR; spettroscopia Raman; spettrometria di fluorescenza), che hanno consentito di accrescere notevolmente le nostre conoscenze. Di particolare interesse alcune ricerche condotte recentemente da Alessandro Gusmano su un foglio della Bibbia delle 42 linee sottoposto ad analisi sperimentali presso i laboratori dell'Università e del Politecnico di Torino e di Genova; esse hanno confermato quanto reso noto da un'équipe dell'Università della California guidata da Richard Schwab e Thomas Cahill nel 1985: negli inchiostri utilizzati da Gutenberg vi sono tracce di metalli come rame e piombo. La loro presenza, tuttavia, non costituisce una prova del fatto che quei minerali furono utilizzati in funzione di pigmento per un'originale innovazione gutenberghiana, secondo quanto sostenuto dai ricercatori statunitensi. Le tracce metalliche, in effetti, con ogni probabilità derivano dai carboni impiegati per ottenere il nerofumo, una sostanza adoperata fin dall'antichità per la fabbricazione degli inchiostri, molto più leggera delle polveri metalliche e capace di fornire sospensioni stabili in soluzioni oleose[34]. La novità introdotta da Gutenberg per la composizione degli inchiostri da stampa, dunque, non fu l'uso di sali metallici, ma piuttosto l'associazione tra l'olio di

[33] Per i quali vedi rispettivamente il capitolo II, paragrafo 3 e il capitolo III, paragrafo 3.

[34] A proposito di essa vedi il capitolo II, paragrafo 4.

lino, cotto a lungo per eliminare l'acqua presente negli estratti dei semi e per aumentarne la viscosità, e i neri a base di carbonio[35]. Una significativa testimonianza al riguardo è fornita dall'attività di una stamperia che operò a Firenze nell'ultimo quarto del secolo XV, all'interno del convento domenicano delle suore di San Jacopo a Ripoli. Qui venne impiantata una delle più importanti tipografie della città, che si dedicò a una produzione varia e differenziata lungo un arco cronologico compreso tra il 1476 (data dell'edizione dell'*Ars minor* di Donato, edita in 400 copie) e il 1485 (anno in cui venne data alle stampe la traduzione dei *Dialoghi* platonici di Marsilio Ficino in 1.025 copie). Nel *Libro di spese* autografo compilato dal suo fondatore – il frate domenicano Domenico da Pistoia – si leggono notizie preziose e dettagliate sui materiali acquistati per il funzionamento della tipografia; tra di essi si trovano alcuni degli ingredienti utilizzati per la fabbricazione degli inchiostri: olio di lino, trementina, pece greca, pece nera, ragia, vernice soda, vernice liquida; anche in questo caso il materiale adoperato come pigmento era il nerofumo di lampada, cui si aggiungevano però minime quantità di marcassite (un minerale capace di dare un tocco di brillantezza)[36].

3. *La tipologia libraria: i caratteri mobili*

La seconda, fondamentale, innovazione introdotta da Gutenberg per la produzione del libro a stampa fu la creazione dei caratteri tipografici. Questi piccoli parallelepipedi metallici recanti nella parte superiore la forma della lettera (caratterizzata da un tracciato a rilievo e da un andamento retroverso rispetto alla direzione di lettura), presentavano un formidabile vantaggio rispetto alle matrici lignee utilizzate fino a quel momento per la stampa xilografica: la mobilità. La separazione di ciascun carattere dall'altro, in effetti, consentiva di ottenere infinite combinazioni testuali, con il vantaggio di poter riutilizzare il materiale di impressione dopo aver concluso la stampa di una pagina o di un gruppo di pagine; tale uso intensivo ne determi-

[35] Al riguardo vedi Gusmano [2010, 123-128].

[36] Sul Diario di Ripoli vedi Nesi [1903]; Rouse e Rouse [1988]; Conway [1999].

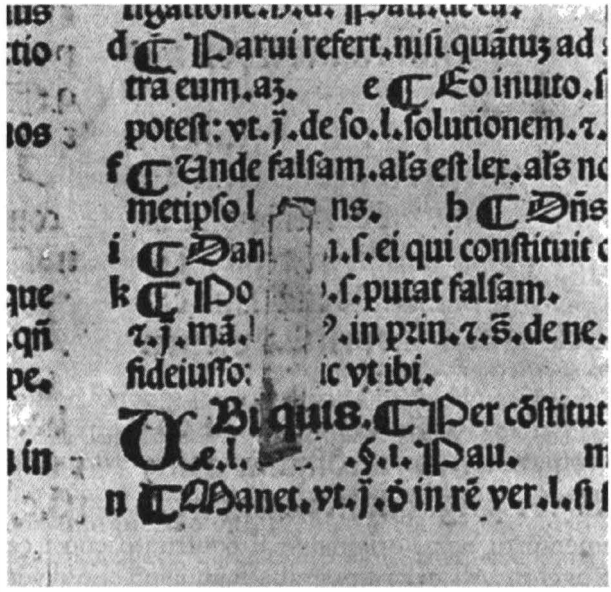


FIG. 4.2. Traccia lasciata da un carattere uscito dalla forma. Justinianus, *Digestum vetus*. Venezia, Battista de Tortis, 1490, c. B7.

Fonte: Sholderer [1927, fig. 1].

nava un rapido deterioramento, tanto che ben presto divennero oggetto di commercio, sia per essere rifusi, sia per essere utilizzati con le dovute integrazioni[37]. Poche sono le fonti scritte antiche che illustrano le diverse fasi della loro fabbricazione; tale reticenza, come nel caso degli inchiostri, è probabilmente dovuta a una precisa scelta degli artigiani che non avevano alcuna intenzione di divulgare i segreti della propria attività. Nonostante ciò siamo in grado di ricostruire in modo piuttosto accurato la loro morfologia grazie a tre fondamentali fonti di informazione: le tracce che alcuni di essi, saltando dalla forma durante la stampa, hanno lasciato sulle pagine (fig. 4.2)[38]; il

[37] Al riguardo vedi Tinto [1981, 156-157]; Scapecchi [2004, 31].

[38] A tal proposito vedi alcuni esempi riportati in Sholderer [1927], il più interessante dei quali è quello che riporta la traccia lasciata da un tipo uscito dalla forma e rimasto impresso nel verso del f. B7 del *Digestum vetus* giustinianeo edito a Venezia nel 1490 da Battista de Tortis; il carattere misurava 27 mm di altezza e mostra alla base la presenza di una tacca che doveva guidare la mano del compositore.

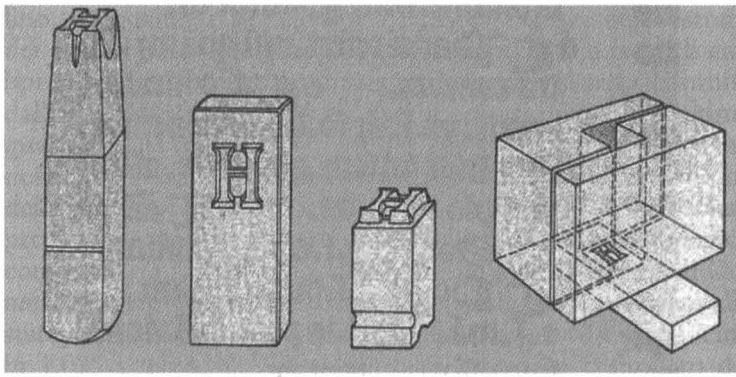


FIG. 4.3. Il punzone, la matrice, un carattere e la forma.

Fonte: http://www.storiadellastampa.unibo.it/materiali.html; ultimo accesso: marzo 2016.

ritrovamento di pezzi originali[39]; il confronto con i caratteri ancora oggi in uso nella tipografia manuale[40]. Le diverse fasi del processo produttivo ci sono note grazie ad alcuni trattati cinquecenteschi, come ad esempio il manuale di metallurgia *De la pirotechnia*, opera del senese Vannoccio Biringuccio, edito a Venezia nel 1540[41]. La prima operazione da compiere era la fabbricazione del punzone, affidata all'incisore; egli aveva il compito di realizzare il disegno del carattere, che veniva inciso in testa a un blocchetto di metallo molto resistente, alto circa 45 mm (fig. 4.3); il punzone veniva poi battuto con un colpo di martello su matrici di metalli meno duri (come ad esempio il rame o l'ottone), sui quali veniva impressa la forma del carattere. Tali procedure preliminari richiedevano tempi di esecuzione piuttosto lunghi: alcune testimonianze riguardanti la tecnica in uso nella seconda metà del Cinquecento (più avanzata e presumibilmente più rapida rispetto a quella adottata circa un secolo prima) ci dicono che nel 1576 un affermato punzonista come Hendrick van der Keere, collaboratore del celebre tipografo Christoph Plantin, impiegava

[39] Sul ritrovamento di antichi caratteri di stampa lionesi nel letto del fiume Saona, vedi Audin [1956].

[40] Al proposito vedi Scapecchi [2004, 30].

[41] Biringuccio [1540, 1977]. Traggo la ricostruzione proposta di seguito da Baldacchini [2001, 44-45].

un'intera giornata per allestire un solo punzone, mentre il tempo necessario per completare un'intera serie (consistente in 60/70 pezzi) era stimato in quattro mesi. Molto complessa era pure la preparazione delle matrici, che dovevano essere perfettamente allineate tra loro mediante lunghe procedure di battitura, giustificazione e rifinitura; al riguardo, lo stesso van der Keere valuta in circa un mese il tempo richiesto per la preparazione di una serie (al ritmo di 4/6 matrici al giorno). Arrivati a quel punto, entrava in gioco «il cuore dell'invenzione di Gutenberg»: la fonditrice a mano[42]. Si trattava di uno stampo composto di due parti metalliche a forma di *L*, rivestite di legno per ottenere un sufficiente isolamento termico (la lega utilizzata per fondere i caratteri poteva raggiungere i 300°)[43], congiunte tra loro a formare un contenitore dalla capienza regolabile attraverso un registro. La matrice veniva posta alla base dello spazio lasciato libero dai due elementi metallici e fissata con due piccole viti, con la faccia rivolta verso l'alto; il fonditore stringeva nella mano sinistra le due parti dello stampo, mentre con la destra versava la lega metallica nel foro di colata utilizzando un cucchiaio. La porzione di metallo che penetrava nella matrice formava l'*occhio* del carattere (che avrebbe impresso l'inchiostro sul supporto di stampa), mentre la parte restante riempiva l'interstizio formato dalle due parti della fonditrice (che avrebbero costituito il *corpo* e il *piede*). Una volta che il metallo si era solidificato, il fonditore apriva lo stampo e, grazie all'aiuto di un fil di ferro, estraeva il carattere; prima che fosse pronto per l'uso, il blocchetto doveva essere ispezionato per coglierne eventuali difetti, limato e levigato[44]. L'ultima operazione era la foratura del *piede*, che consentiva di far passare un filo metallico nella riga così composta, per ottenere un allineamento perfetto[45]; da qui la qualificazione del ruolo del compositore come colui che «infilcia le lettere cum che se imprime»[46]. Quali erano i metalli adoperati per la lega tipografica? Le prime notizie sicure al riguardo vengono ancora una volta dal Biringuccio che prescrive «per le lettere

[42] Esch [2010, 54].
[43] Cfr. Hanebutt-Benz [1997, 16].
[44] Al proposito vedi Scapecchi [2004, 30].
[45] Cfr. Pastena [2013, 42].
[46] Cfr. Scapecchi [2004, 30, 37].

da stampar libri» una composizione costituita da un 92% di stagno e un 4% rispettivamente di piombo e antimonio; indagini spettrografiche compiute su reperti risalenti al tempo del Plantin (1580) hanno invece attestato l'uso di piombo (80%), stagno (9%), antimonio (6%) e tracce di rame. Quanto tempo era necessario per la preparazione di un intero *set* di caratteri di stampa? La valutazione andrà compresa tra i calcoli ottimistici di chi ritiene che un abile fonditore poteva produrre un carattere ogni 10/12 secondi, per un totale di circa 4.000 pezzi in un giorno e quelli forse più realistici di coloro che, per una tipografia delle origini, stimano il tempo medio di produzione di un carattere in un minuto: calcolando una giornata lavorativa di 14 ore, costellata però di inevitabili pause e rallentamenti, dovremo quindi supporre una produzione di circa 7/800 pezzi al giorno[47].

4. *Una nuova modalità produttiva: nell'officina tipografica*

Per tentare di ricostruire quanto avveniva all'interno di un'antica officina di stampa ci serviremo di due raffigurazioni cinquecentesche che, pur con alcune semplificazioni e inesattezze, costituiscono testimonianze attendibili delle varie fasi del processo di produzione. La prima è la marca editoriale[48] di un importante tipografo fiammingo, *Jodocus Badius Ascensius* (Josse Bade), tratta da un'edizione risalente al 1507 (fig. 4.4, sinistra); la seconda è contenuta in un libro di arti e mestieri pubblicato a Francoforte nel 1568 (fig. 4.4, destra)[49]. L'emblema editoriale mostra tre operai al lavoro, disposti intorno al torchio. La figura sulla destra [a] è quella del compositore, alle prese con la scelta dei caratteri di stampa; i tipi sono inseriti all'interno della *cassa*, un vassoio ligneo diviso in scomparti (*cassettini*) corrispondenti a ciascun segno grafico, con le lettere maiuscole disposte in alto e le minuscole in basso; la posizione delle lettere – così come nelle

[47] Cfr. Baldacchini [2001, 45].

[48] «Un contrassegno che identifica l'officina produttrice, in origine semplice sigla [...] ma che col passare del tempo tende sempre di più ad assumere la funzione di un marchio di qualità»: Zappella [2001, I, 559].

[49] Schopper [1568, f. C3r]; l'immagine è pubblicata in Richardson [1999, trad. it. 2004, fig. 2].

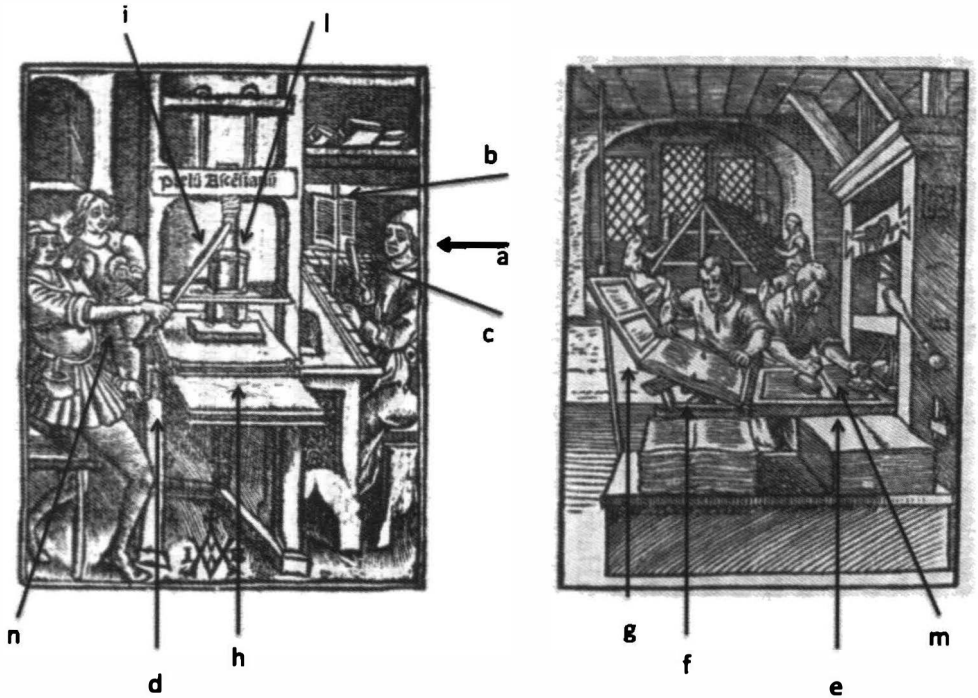


FIG. 4.4. A sinistra marca editoriale di *Jodocus Badius Ascensius* (1507); a destra xilografia del 1568 raffigurante l'attività tipografica. Francoforte, Georg Corvinus per Sigismund Feyerabend (c. C3r).

Fonte: Richardson [1999; trad. it. 2004, 146].

odierne tastiere dei pc – poteva variare da un'area linguistica all'altra, in relazione alla differente frequenza d'uso; i caratteri maggiormente adoperati erano collocati negli scomparti più facilmente accessibili[50]. Nel periodo della stampa delle origini la cassa era piuttosto bassa, disposta quasi orizzontalmente e appoggiata su cavalletti; a questa altezza cronologica risulta maggiormente inclinata e posizionata su una sorta di scrittoio[51]. Il compositore aveva il compito di assemblare i caratteri nella sequenza corretta servendosi di un modello – manoscritto o a stampa – collocato al di sopra di un supporto ligneo a forma di *T*, detto *visorium* [b]; la sua funzione era del tutto analoga a quella del leggio sul quale era poggiato l'antigrafo di cui si serviva il copista medievale (per il quale vedi il cap. III, par. 4)[52]. In tutte le immagini più antiche i compositori svolgono il loro lavoro seduti; a partire dalla seconda metà del Cinquecento, invece, sono raffigurati in piedi. Una convincente spiegazione di questo cambiamento di posizione è stata proposta qualche anno fa da Neil Harris, secondo il quale esso fu determinato dalla prassi tardocinquecentesca di utilizzare caratteri romani e corsivi nella stessa pagina; i tipi, infatti, erano contenuti in due casse diverse e l'operaio si doveva spostare continuamente dall'una all'altra[53]. Il compositore sceglieva i caratteri con movimento rapido, senza avere modo di guardare i cassettini che li contenevano, ma aiutandosi con la memoria e il tatto; i tipi, con le lettere capovolte, erano inseriti nel *compositoio* [c], una specie di regolo ligneo o metallico nel quale venivano allineate una o più righe con andamento dal basso verso l'alto (l'ordinamento, invece, seguiva la direzione da sinistra a destra poiché i caratteri erano rovesciati); la corretta lunghezza di ogni riga era fissata preventivamente e doveva rimanere costante; per tale ragione era necessario procedere alla *giustificazione*, ovvero all'uniforme distribuzione di caratteri e spazi. Diverse erano le strategie adottate per ottenere una pareggiatura perfetta: variare lo spazio tra le parole; introdurre (o, al contrario, sciogliere) le abbreviazioni; intervenire negli usi grafici; spezzare una parola a fine di riga. L'operaio

[50] Cfr. Bertolo [2004, 92].
[51] Cfr. Zappella [2001, I, 216].
[52] Sulla figura del compositore vedi Baldacchini [1989].
[53] Cfr. Harris [1999, 145, n. 15].

rappresentato nell'immagine che stiamo esaminando ha il compositoio nella destra e sceglie i caratteri con la sinistra: ciò potrebbe dipendere da un errore dell'incisore o dalla precisa volontà di raffigurare l'azione di un mancino[54]. Quanto detto finora lascia intendere che l'attività del compositore era molto complessa: in un ambiente confusionario quale quello offerto dalle tipografie, egli doveva leggere il testo in ordine invertito, memorizzare i caratteri, selezionarli senza avere la possibilità di controllarli e trasferirli nel compositoio[55]. Per tale ragione non erano rari gli *incidenti* di vario genere: dalla scelta di caratteri errati, spesso causata dalla «contaminazione» della cassa dovuta al cattivo posizionamento dei pezzi, ai guasti che potevano sorgere quando si cercava di *giustificare* il rigo. A ciò si aggiungano una nutrita serie di errori di lettura, che finivano per accomunare il compositore e il copista: il fraintendimento di alcune parole, piuttosto frequente specie se il modello era rappresentato da un libro manoscritto; gli errori per *saut du même au même* (il salto nella trascrizione di una porzione di testo compresa tra due parole uguali o caratterizzate da una parte finale identica situate a breve distanza l'una dall'altra); la sostituzione di una parola con un'altra omofona (caratterizzata cioè dalla stessa pronuncia ma avente una forma differente); l'inserimento di varianti linguistiche dovute alle interferenze dell'idioma materno[56]. Nonostante ciò sarebbe imprudente porre queste due figure sullo stesso piano; non bisogna dimenticare, infatti, che al mestiere del compositore era connaturata un'azione meccanica (la scelta dei caratteri) che toccava solo marginalmente l'attività del copista (il quale tracciava segni sempre diversi l'uno dall'altro). Ciò determinava un atteggiamento di estraneità verso il testo da assemblare molto maggiore rispetto al distacco che i copisti potevano avere verso le opere che venivano trascrivendo; non casualmente nel mondo della tipografia furono possibili intersezioni che sarebbero state inconcepibili nella copia del libro manoscritto, come quella

[54] Anche le immagini di copisti al lavoro nelle miniature di manoscritti tardomedievali mostrano spesso scriventi che impugnano la penna d'oca con la sinistra; al riguardo da segnalare i risultati di un sondaggio compiuto sulle iniziali incipitarie istoriate dei codici del fondo Plutei della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, di cui si dà conto in Biagioni [2015, 22].

[55] Cfr. Bertolo [2004, 92].

[56] Cfr. Zappella [2001, I, 223].

verificatasi nell'officina di San Jacopo a Ripoli (vedi il par. 2) per la quale il titolare, fra' Domenico da Pistoia, non esitò ad allestire tra le mura del monastero l'edizione del dilettevole e licenzioso *Decameron* o a ricompensare dapprima con «due fiorini larghi» e poi con «mezo duchato» una suor Marietta per la composizione di un'opera ben poco adatta ad un contesto monastico come il *Morgante* di Luigi Pulci[57]. Una volta che il compositoio era stato riempito, le righe in esso contenute erano trasferite nel *vantaggio*, un contenitore in legno che includeva l'immagine speculare di un'intera pagina di testo; in seguito, dopo essere stati bloccati con lacci, cunei e spaghi, i tipi venivano posti nella forma. A questo punto il compositore poteva continuare il suo lavoro secondo due modalità differenti: seguire l'ordine del testo pagina per pagina (*seriatim*) oppure comporre le pagine che avrebbero trovato collocazione in una forma; in questo secondo caso era necessario procedere a una preliminare divisione del modello in sezioni corrispondenti alle facciate della futura edizione (compiendo un'operazione denominata in inglese *casting off*). Una volta allestite le pagine tipografiche, esse non potevano essere disposte nelle forme secondo la sequenza logica, ma, al contrario, nella successione determinata – a stampa conclusa – dalla piegatura dei fogli e dalla costituzione dei fascicoli (secondo la cosiddetta tecnica dell'*imposizione*). Dopo l'affermazione del torchio a doppio colpo, le forme necessarie per poter stampare un foglio su entrambe le facciate erano due: la *forma esterna*, contenente le pagine che sarebbero comparse all'esterno del fascicolo (come ad esempio il *recto* della prima carta e il *verso* dell'ultima) e la *forma interna* (contenente il *verso* della prima carta e il *recto* dell'ultima)[58]. L'ultimo controllo da compiere – teso a garantire la correttezza nella resa testuale – consisteva nel confronto tra il testo composto nei caratteri metallici e quello contenuto nel modello; questa delicata operazione, definita correzione «in piombo», non era svolta con un semplice esame visivo, ma attraverso la lettura ad alta voce della pagina tipografica compiuta dal compositore dinanzi al *proto* (il direttore dell'of-

[57] Al riguardo vedi Conway [1999, 56-61]; Daniels [1999, 105]. Sul lavoro di composizione svolto da suor Marietta, risalente rispettivamente al febbraio e all'aprile del 1482, vedi Conway [43, n. 135, 54, 225].

[58] Cfr. Richardson [1999; trad. it. 2004, 25].

ficina di tipografia) o a un correttore, che potevano verificare la conformità tra i due testi[59].

Esaurite queste lunghe operazioni preparatorie, si poteva finalmente procedere alla stampa; entrava così in azione un dispositivo capace di esercitare la pressione necessaria per fissare sul foglio l'impronta inchiostrata dei caratteri: il *torchio* a vite. Conosciuto fin dall'antichità e adoperato con varie funzioni (come ad esempio la pigiatura dell'uva o, per restare nell'ambito librario, l'eliminazione dell'acqua in eccesso nella produzione della carta filigranata; cfr. il capitolo III, paragrafo 2), venne probabilmente introdotto in tipografia da Gutenberg, con la sua terza, grande innovazione, dopo quelle riguardanti la composizione degli inchiostri e il ricorso ai caratteri mobili. La struttura del torchio era formata da due montanti all'interno dei quali si spostavano due piani paralleli, l'uno dotato di movimento orizzontale e l'altro di movimento verticale. La base era costituita da un carrello collocato su rotaie; negli esemplari più antichi (fino al 1472 circa) il suo movimento era ad azione manuale; in seguito venne assicurato da un meccanismo a molinello, con trazione esercitata da cinghie di cuoio [d]. Il carrello recava nella sua parte superiore il *piano portaforma*, una sorta di scatola lignea – da alcune fonti denominata *forziere* – costituita da vari componenti: la forma tipografica, nella quale erano posizionate le pagine a piombo, collocate su un piano denominato *pietra* [e]; il *timpano*, un telaio sul quale era teso un foglio di membrana, talvolta sostenuto da alcuni strati di tessuto o di carta [f]; la *fraschetta*, un rivestimento pergamenaceo dotato di aperture corrispondenti alle colonne di scrittura, sovrapposto al foglio di stampa per evitare la comparsa di macchie di inchiostro nelle zone della pagina che dovevano restare bianche e garantire il perfetto posizionamento della carta [g]. Dopo aver fissato il foglio nell'ingabbiatura formata dal *timpano* e dalla *fraschetta*, il piano era posto sotto la pressa, formata da una superficie orizzontale definita *platina* [h], collegata a una vite nella quale era inserita perpendicolarmente un'asta di legno, chiamata *mazza* [i]; per evitare che la *platina* ruotasse a causa del movimento della vite, essa non era montata alla sua estremità, ma su una sorta di scatola definita *bussola* [l].

[59] Cfr. *ibidem*, 30.

Il torchio era azionato da due *torcolieri*, che avevano un ruolo ben distinto: il *battitore* inchiostrava le forme servendosi dei *mazzi*, due tamponi di forma semisferica muniti di manici, ricoperti di pelle e riempiti di lana e crini di cavallo [m]; il *tiratore* metteva in movimento la *platina* impugnando la *mazza* all'estremità e tirandola vigorosamente verso di sé [n]. In quel momento il perno ruotava di circa 90° e la pressa premeva la carta sulla forma inchiostrata dando luogo all'impressione; fatto ciò, non restava che sollevare la fraschetta per estrarre la carta appena stampata. I torchi delle origini erano dotati di un meccanismo a un solo colpo, che non consentiva di stampare un intero foglio di forma (costituito da due pagine), ma soltanto la sua metà (corrispondente a una pagina); l'uso di torchi di tal genere, attestato su base bibliologica[60], è rilevabile anche in un disegno leonardesco contenuto nel codice atlantico, risalente al 1480[61]. In seguito venne perfezionato il torchio a due colpi che permetteva di duplicare l'azione di stampa secondo le seguenti modalità: il tiratore azionava il molinello per collocare il carrello nella giusta posizione; afferrava la mazza e faceva discendere la *platina* sulla prima parte della forma; faceva scattare la mazza all'indietro e girava nuovamente il molinello in modo che la seconda metà della forma si posizionasse sotto la pressa; tirava nuovamente verso di sé la barra lignea, procedendo alla seconda impressione.

Come detto in precedenza, per varie ragioni il compositore commetteva un certo numero di errori nel corso della preparazione della pagina tipografica, soltanto parzialmente rimediabili con correzione «in piombo»; essa, infatti, avveniva su un'immagine speculare e per di più poteva rendere conto di varianti sostanziali, ma non dell'ortografia e del complesso sistema dei segni diacritici (quali i segni interpuntivi, gli accenti, e, dalla fine del Quattrocento, gli apostrofi)[62]. Così, prima di licenziare una stampa definitiva si procedeva all'impressione di bozze; tali prove di stampa, tirate per lo più su carte di bassa qualità e talvolta su fogli già impressi su un lato, venivano sottoposte alla revisione dei correttori, che spesso agivano al di fuori della tipografia; in molti casi, però, la necessità di

[60] Al proposito vedi il paragrafo 5.
[61] Cfr. Venier [1989, 30-31, fig. III].
[62] Al proposito vedi Castellani [1995].

scomporre una forma il più presto possibile per economizzare i tempi di produzione spingeva a cominciare la stampa definitiva prima che il controllo fosse stato ultimato; accadeva così che nel corso dell'impressione si interrompesse la stampa e si eseguissero le opportune modifiche seduta stante. Se poi gli errori erano segnalati fuori tempo massimo, si poteva intervenire con correzioni in forma di pecette cartacee aggiunte manualmente o di rettifiche vergate a penna; in molti casi, poi, la lista degli errori rilevati dopo la stampa veniva allegata in fondo ai volumi, accompagnata dalle relative correzioni[63]. D'altro canto la correzione di bozze poteva costituire anche l'occasione per alcuni interventi migliorativi compiuti dall'autore, che potevano essere effettuati anche a tiratura avviata; da qui la presenza di varianti all'interno di copie appartenenti alla stessa edizione, presenza che all'epoca della stampa manuale deve essere considerata «la condizione normale, non quella patologica dei testi»[64].

5. *Le forme del libro: aspetti grafico-visuali*

5.1. *Sweynheim e Pannartz ovvero Gutenberg a Roma*

Nel 1464, a dieci anni di distanza dall'inizio delle vendite delle Bibbie delle 42 linee, due giovani chierici tedeschi, Conrad Sweynheim e Arnold Pannartz, varcavano le porte dell'antica abbazia di Santa Scolastica a Subiaco. Concittadini di Gutenberg, avevano lasciato Magonza in seguito ai disordini seguiti alla conquista della città da parte dell'arcivescovo Alfonso II: furono giorni di saccheggi, confische ed esilii, comminati anche a compositori e tipografi, che non ebbero altra scelta se non quella di fuggire[65]. Perché Subiaco? Non per motivazioni di carattere commerciale: il luogo – isolato e periferico – non era adatto a chi cercava di fare affari con la nuova arte della stampa. Non per un imprevisto: Santa Scolastica era un'abbazia rurale, lontana dagli itinerari percorsi abitualmente da chi dal Nord voleva recarsi fino a Roma. Le ragioni per cui si recarono nel monastero benedettino erano certamente altre, forse legate

[63] Al proposito vedi Richardson [1999; trad. it. 2004, 31].
[64] Stoppelli [1987, 8].
[65] Cfr. Miglio [2006, V].

a rapporti di conoscenza personale dovuti alla particolare composizione della comunità sublacense; in effetti, dalla seconda metà del Trecento in poi, dopo la riforma promossa dall'abate Bartolomeo da Siena, molti dei monaci residenti a Santa Scolastica – in larga misura originari degli immediati dintorni – erano stati rimossi e sostituiti con altri religiosi, quasi tutti provenienti d'Oltralpe e in particolare dalla Germania[66]. D'altra parte l'ambiente monastico offriva condizioni particolarmente favorevoli per impiantare una tipografia: spazi ampi; ottima scelta di manoscritti; presenza di uomini colti, che avrebbero potuto dare una mano nel lavoro di revisione dei testi da mandare in stampa; disponibilità di personale di servizio, che li avrebbe aiutati nel lavoro in officina. Senza contare il fatto che un luogo così decentrato consentiva di poter mantenere agevolmente un'assoluta riservatezza sulle nuove tecniche tipografiche e sui macchinari utilizzati per l'impressione[67]. Il primo esperimento fu compiuto con l'impressione di una grammatica per fanciulli, il *Donato*; nulla sappiamo delle caratteristiche materiali di quell'edizione (stampata in 300 copie, tutte andate perse) ma si può ragionevolmente supporre che si trattasse di un manuale di piccole dimensioni formato da pochissime carte; un libretto per l'uso quotidiano, insomma, destinato a un mercato sicuro, anche se dotato di risorse limitate. Qualche tempo dopo fu la volta del *De oratore* di Cicerone; la data di edizione di quel testo – pubblicato in un formato medio (la pagina conta 30 linee e misura cm 28 × 19,1)[68] – è certamente anteriore al 30 settembre del 1465, giorno in cui l'umanista bolognese Antonio Tridentone lasciò una traccia della sua lettura in una copia oggi perduta. Il dialogo ciceroniano restava il fondamento della retorica classica e medievale: dunque, pur guardando a lettori di livello indubbiamente più elevato rispetto agli acquirenti del *Donato*, il tasso di rischio (e di potenziale guadagno) restava basso. Il 29 ottobre di quello stesso anno Sweynheim e Pannartz pubblicavano una raccolta di opere di Lattanzio caratterizzata da un formato leggermente più grande

[66] Cfr. Israel [2010, 13-15].

[67] Al proposito vedi Albanese [2014, 802].

[68] Per le dimensioni si è fatto riferimento alla copia conservata presso la Biblioteca Angelica di Roma (Inc. 505, c. 14r).

(36 linee per una pagina misurante cm 32,2 × 22,4)[69] e da un'importante innovazione: l'aggiunta di inserti testuali in caratteri greci, fusi appositamente per l'occasione. Il cerchio si andava allargando: la scelta di Lattanzio era certamente orientata al mercato romano di quegli anni, pienamente aggiornato sul dibattito in corso nell'umanesimo contemporaneo. Dopo un notevole intervallo di tempo, il 12 giugno del 1467, veniva data alle stampe l'ultima edizione sublacense dei tipografi magontini: il *De civitate Dei* di Agostino (fig. 4.5). Il formato era davvero imponente (44 linee impaginate su due colonne in una pagina misurante cm 38,5 × 27,4)[70], l'aspetto appariva più curato e la resa testuale pareva sottintendere un lavoro filologico di un certo peso. Il caso dell'incunabolo agostiniano è particolarmente favorevole poiché, oltre a esserne rimasto un buon numero di copie (circa una cinquantina), è giunto fino a noi l'esemplare manoscritto servito per portare a termine l'edizione, ovvero il codice-modello, con ogni probabilità allestito proprio in vista della stampa, custodito ancora oggi presso la biblioteca di Santa Scolastica. Questa rara copia di tipografia reca nei margini una complessa serie di postille che costituiscono le tracce visibili di un complesso lavoro preparatorio: da una parte si registrano notazioni di carattere testuale, frutto di un'accurata revisione realizzata in vista della composizione, della quale i tipografi tennero conto con assoluta fedeltà. Dall'altra si incontrano chiose attribuibili a coloro che si impegnarono nel lavoro tipografico: segni di attenzione di varia forma aggiunti per guidare l'azione del compositore[71]; piccoli cerchi o cifre arabiche che delimitano il passaggio da una carta all'altra nell'incunabolo e mostrano i confini delle singole forme tipografiche; sigle che specificano il giorno della settimana e il periodo di tempo in cui si svolgeva il lavoro[72]. Un esame sistematico di queste notazioni – compiuto qualche anno fa da Massimo Miglio e Carla Frova – ha

[69] Le misure sono state tratte da una copia presente in Biblioteca Apostolica Vaticana (Stamp. Barb. AAA. II. 9, c. 18r).

[70] Anche in questo caso le dimensioni sono state tratte dalla copia presente presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Stamp. Ross. 493, c. 29r).

[71] Esse indicano, ad esempio, come si deve inserire la punteggiatura, quando si devono usare le maiuscole, dove occorre andare a capo.

[72] Ad esempio «mar. a.p.» = «martis ante prandium» = «martedì prima di pranzo».

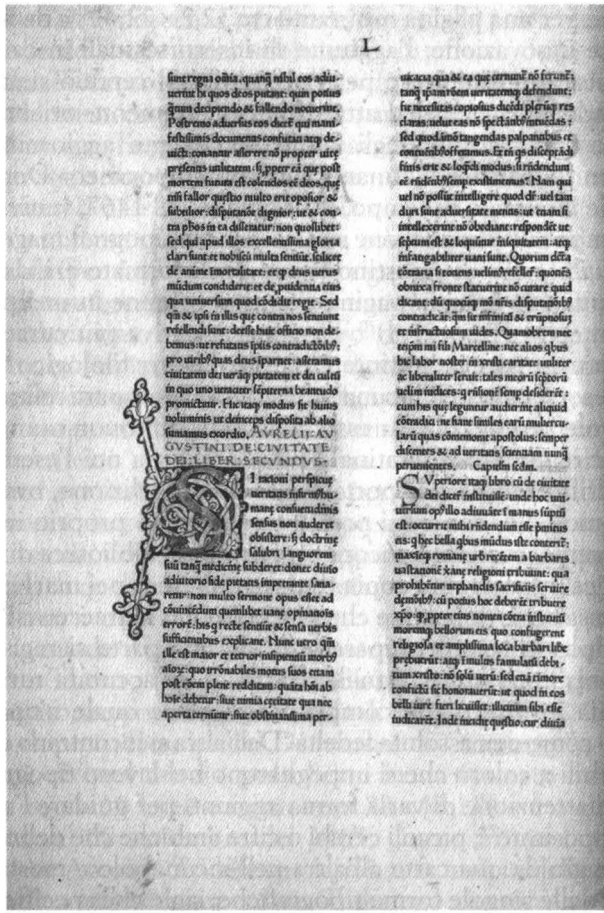


FIG. 4.5. Il *De civitate Dei* del 1467 di Sweynheim e Pannartz. Bibliothèque Municipale de Bourges (Inc. 31, c. 23v).

consentito di ricavare preziose informazioni sulle modalità di produzione della tipografia sublacense:

a) il lavoro dell'officina andava avanti per tutti i giorni della settimana, tranne la domenica, ma poteva subire frequenti interruzioni, forse legate ai ritmi di vita e di preghiera della comunità monastica;

b) una forma veniva preparata all'incirca in una mezza giornata;

c) la composizione di un quinterno (per il quale occorrevano 20 forme) poteva richiedere fino a 32 giorni lavorativi;

d) alla preparazione delle pagine tipografiche collaboravano più compositori;

e) per l'edizione furono utilizzati due torchi[73].

Tutto ciò lascia intendere che, pur essendo passati più di due anni da quando i prototipografi avevano avviato la loro attività di stampa, i ritmi lavorativi dell'officina sublacense erano rimasti lenti e inadatti alle esigenze di chi voleva potenziare la propria produzione e lanciarsi alla conquista di nuovi mercati; per di più le vendite del *De civitate Dei* non incontrarono il successo sperato[74]. Era tempo di cercare fortuna altrove; in quello stesso 1467 i due chierici tedeschi – lasciati ai monaci gli attrezzi di tipografia e le conoscenze per poterli utilizzare – abbandonarono Santa Scolastica per cercare fortuna a Roma, puntando alla conquista di un mercato promettente e affamato di nuovi titoli, che già aveva avuto modo di apprezzare i loro libri. Sweynheim e Pannartz impiantarono la loro nuova officina in una casa appartenente ai fratelli Pietro e Francesco Massimo, nei pressi di Campo de' Fiori, stabilendo con i due banchieri – impegnati nel commercio di piombo, stagno, antimonio e carta, tutti materiali necessari alla stampa tipografica – una forma di partecipazione agli utili simile a quella che li aveva legati ai monaci benedettini[75]. La produzione romana – affidata alle cure del vescovo e umanista Giovanni Andrea Bussi – segnò un notevole accrescimento delle ambizioni editoriali, sia per la qualità che per la quantità delle edizioni date alle stampe: apertasi con le *Epistolae ad familiares* di Cicerone, proseguì con il catalogo dei principali classici latini accanto a testi della cultura cristiana, non senza titoli di autori contemporanei. L'aspetto di quei libri era imponente; i caratteri di stampa divennero più armonici ed eleganti (con il loro aspetto tentavano di imitare l'*antiqua*, la scrittura umanistica per eccellenza); alle tirature su carta venne affiancata una produzione limitata di copie su membrana (per le edizioni di Livio, Gellio e san Girolamo)[76].

[73] Cfr. Frova e Miglio [1980, 254-255] e Miglio [2006, VIII].

[74] Il monastero nel 1468 ne aveva ancora in giacenza 60 copie, inviate a Roma perché fossero vendute; al proposito vedi Farenga [2010, 42-43].

[75] Per queste notizie, vedi Modigliani [1997, 42].

[76] Risalenti rispettivamente al 1469 (Livio e Gellio) e al 1468 (Girolamo).

Le scelte di catalogo e di forma libraria, insomma, erano ormai decisamente orientate alle necessità culturali del Bussi e alle aspettative degli ambienti intellettuali romani gravitanti intorno alla Curia piuttosto che a semplici esigenze di carattere commerciale[77]. Il legame tra i tipografi magontini e i Massimo continuò fino al 1473, quando la società si sciolse; Sweynheim si lanciò allora in una straordinaria impresa tipografica, l'edizione illustrata della *Cosmografia* di Tolomeo, cui lavorò per tre anni, avvalendosi della collaborazione di Domizio Calderini[78]; la morte lo colse nel 1476, due anni prima dell'uscita di quel volume. Pannartz continuò da solo la sua attività nell'officina dei Massimo, realizzando edizioni di grande prestigio, dai classici antichi (Sallustio, Seneca, Stazio) alle *Elegantiae linguae latinae* di Lorenzo Valla; anch'egli morì nel 1476[79]. In quell'anno si concludeva l'avventura dei due giovani chierici tedeschi che avevano saputo introdurre l'arte della stampa in Italia; grazie a loro «una *magna ingenii inventio* era divenuta patrimonio comune. Per merito loro era come se Gutenberg fosse giunto a Roma»[80].

5.2. *La pagina rovesciata di un Filocolo veneziano*

Nel 1472, mentre i prototipografi tedeschi stavano per concludere il loro sodalizio romano, a Venezia veniva pubblicato il primo titolo di un'officina libraria che avrebbe svolto un'intensa attività per circa un ventennio: la scelta cadde sul volgarizzamento dell'*Attila flagellum Dei*, un romanzo cavalleresco per il quale era prevedibile un notevole successo di pubblico in un periodo in cui la minaccia turca si faceva particolarmente pressante[81]. L'officina – guidata da Gabriele di Pietro e dal suo socio Filippo – nel novembre di quello stesso anno pubblicava un'edizione di formato medio-grande

[77] Cfr. Farenga [1997, 68].
[78] Cfr. Campanelli [2001, 70-71].
[79] Cfr. Albanese [2014, 803].
[80] Miglio [1997, 28].
[81] Nella città lagunare la figura del sultano Maometto II veniva correntemente identificata con quella di un moderno Attila; al riguardo si vedano ad esempio i teleri realizzati da Vittore Carpaccio negli anni Novanta del Quattrocento per la Scuola di Sant'Orsola; cfr. Gentili [2014, 46-47].

(cm 32,5 × 22,8) del *Filocolo* di Giovanni Boccaccio[82]; in calce a essa era aggiunta una breve *Vita* dell'autore scritta dall'umanista Girolamo Squarzafico, che a quell'epoca probabilmente lavorava nella tipografia come correttore di bozze. Il testo della biografia boccaccesca occupa le ultime tre facciate del libro e termina nel *recto* dell'ultima carta con l'epitaffio del poeta, disposto al centro del margine inferiore. La pagina seguente sarebbe dovuta rimanere bianca e invece le dieci copie superstiti dell'edizione[83] riportano in quella carta alcuni passi del *Filocolo* stampati con andamento capovolto rispetto al resto del volume: in nove esemplari si leggono due luoghi tratti dal libro IV, collocati nel testo boccaccesco a breve distanza l'uno dall'altro ma qui congiunti senza soluzione di continuità; nella decima copia, conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, è riprodotta la fedele replica di una pagina già presente nell'edizione all'interno del libro III (fig. 4.6). Come spiegare un errore di tal genere? Siamo dinanzi a una svista o al risultato di una scelta consapevole del tipografo? Per arrivare alla soluzione di questo piccolo mistero editoriale è stato necessario attendere il 1996, quando Neil Harris ne ha proposto una spiegazione convincente, in base ad argomentazioni di carattere filologico e bibliologico[84]. La presenza di un grave salto testuale nella pagina aggiunta nella maggior parte delle copie giunte fino a noi (quella contenente parti del libro IV) costituisce la testimonianza di un errore che venne compiuto al momento della composizione; quel guasto sarà sorto o per una lacuna presente nel manoscritto utilizzato come modello o per un svista del compositore che forse, senza rendersene conto, saltò a piè pari una carta dell'antigrafo. Sta di fatto che nessuno si accorse dell'errore prima che fosse conclusa la stampa dell'intera pagina; poi, quando il danno divenne evidente, si dovette procedere a una nuova composizione tipografica. A quel punto restava in officina un buon numero di fogli parzialmente impressi, apparentemente inservibili e dunque destinati a essere cestinati; tuttavia si decise di conservarli insieme ad altro materiale di servizio, tra

[82] Le misure sono tratte dalla copia conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Stamp. Ross. 134).

[83] Un undicesimo esemplare è mutilo e manca della carta finale.

[84] Le considerazioni che seguono riprendono quanto detto in Harris [1996].

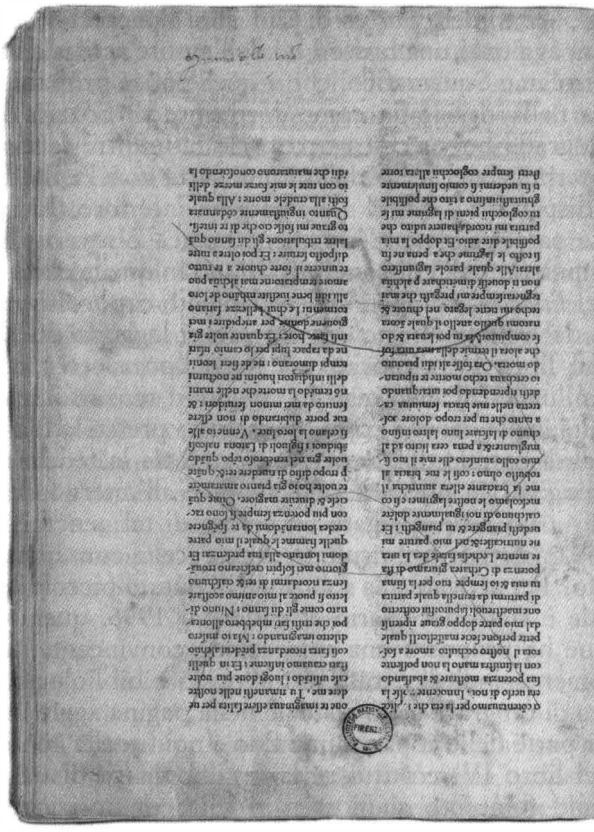


FIG. 4.6. La carta rovesciata contenente un passo del libro III del *Filocolo* originariamente utilizzata come foglio di bozze. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (Magl. A.1.19, c. B8v).

cui alcuni pezzi serviti per la tiratura delle bozze. E proprio a una bozza pare ricondurre il passo del libro III nella pagina aggiunta alla copia conservata alla Nazionale di Firenze; se infatti lo confrontiamo con la versione del medesimo testo presente all'interno del volume, rileveremo che nella pagina finale rovesciata vi sono molti refusi, di cui non si ha alcuna traccia nell'altra; le due impressioni, oltretutto, sembrano il risultato di un'unica composizione tipografica, visto che si rilevano difetti comuni nella forma di alcuni caratteri. Questo materiale di scarto sarebbe certamente sfuggito all'indagine

bibliografica se non fosse subentrata un'altra difficoltà, dovuta presumibilmente a un errore di calcolo; mentre Gabriele di Pietro e il suo socio stavano per concludere la stampa delle ultime pagine, infatti, si resero conto che le scorte di carta a loro disposizione non sarebbero state sufficienti per completare l'edizione. Far fronte a un imprevisto di tale genere non era facile; l'unica soluzione al problema sarebbe stata quella di acquistare una nuova risma, ma ciò avrebbe determinato un pesante incremento dei costi. Restava tuttavia un'altra possibilità: ricorrere al materiale di stampa già presente in officina. Dapprima furono utilizzate carte di qualità scadente, contraddistinte da una marca di filigrana diversa rispetto a quella presente nella prima parte dell'edizione. Poi ci si rese conto che anch'esse non erano sufficienti: bisognava dare fondo a tutto ciò che restava in magazzino. Fu in quel momento che qualcuno ebbe l'idea di riutilizzare i fogli stampati per errore, verosimilmente posti in un angolo a formare una voluminosa pila nella quale era certamente finito anche qualche foglio di bozze. Del resto l'uso di un torchio a un solo colpo aveva limitato i danni: il testo impresso per sbaglio e quello servito come prova di stampa occupavano soltanto la facciata iniziale del primo foglio; le altre tre facciate erano ancora perfettamente bianche e pronte per l'uso. Come procedere, dunque? Per recuperare la carta necessaria per portare a termine l'edizione sarebbe bastato rovesciare i fogli e utilizzarli per la stampa dell'ultimo fascicolo, di cui avrebbero costituito le pagine 1, 2, 7 e 8. Un riuso di tal genere, tuttavia, comportava un'inevitabile conseguenza: la pagina 8 avrebbe riportato il testo stampato per errore, per di più con un andamento capovolto rispetto alle altre. Come giustificare un'anomalia di tal genere? In nessun modo. Contrariamente a quel che si può pensare, infatti, la presenza di quella strana pagina conclusiva non rappresentava un problema: nella percezione dei tipografi veneziani e dei clienti cui essi si rivolgevano, l'ultima pagina del libro era la precedente, quella in cui terminava la *Vita del Boccaccio* di Squarzafico. In mancanza di un *colophon*, ciò che seguiva era una sorta di terra di nessuno, esattamente come le carte di guardia dei manoscritti, da secoli utilizzati per aggiungere testi più o meno estemporanei, spesso disposti con orientamento diverso rispetto a quello della scrittura del codice. In questa fase aurorale della produzione a stampa, dunque,

non erano ancora chiare le regole che dettavano la «forma» dei libri prodotti con la nuovissima tecnologia di stampa, per molti versi ancora dipendenti dalle abitudini grafiche e codicologiche che governavano il libro manoscritto; ci sarebbero voluti alcuni decenni per stabilire nuove gerarchie e marcare irriducibili differenze.

5.3. *Il «Petrarchino» di Manuzio e Bembo*

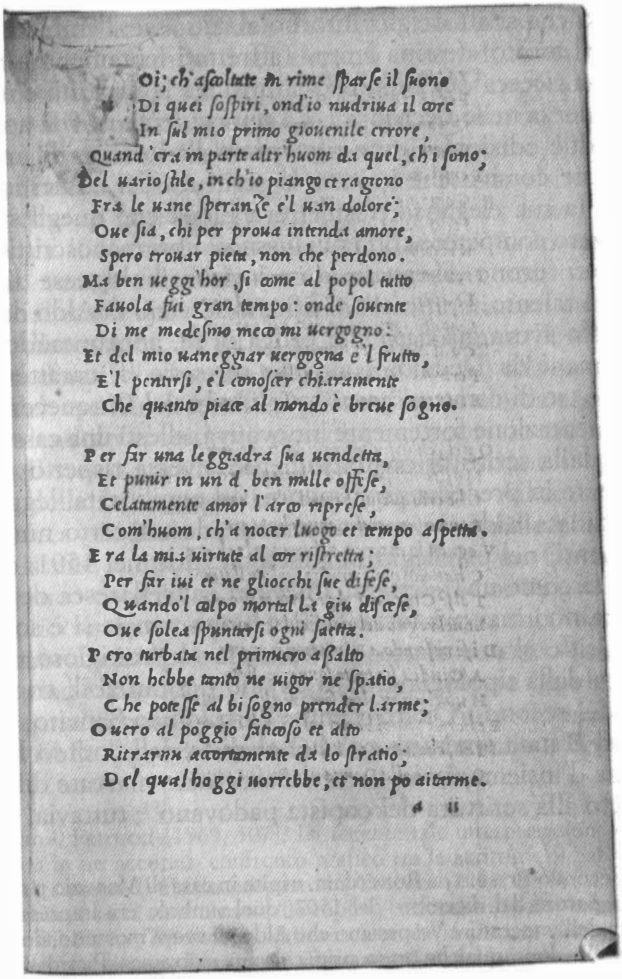
> Messer Laurentio, sono stati portati in questa terra ad vendere alcuni Virgilii stampati in forma picola, de littera minuta et quasi cancellaresca che multo ne piaceno et intendemo ch'el se comencia ad stampare de li Petrarchi. Desideramo havere uno volume de l'una e l'altra opera, cioè uno Virgilio et uno Petrarcha de la medesima forma et stampa, ma voressimo che fussino in charta bona [...][85].

Con queste parole, contenute in una lettera datata all'8 di luglio 1501, la marchesa Isabella d'Este commissionava al suo fedele agente Lorenzo da Pavia l'acquisto di due libretti di piccolo formato, l'uno appena edito, contenente le *Bucoliche*, le *Georgiche* e l'*Eneide* di Virgilio, l'altro ancora sottoposto all'azione dei torchi, in cui si leggevano il *Canzoniere* e i *Trionfi* di Petrarca (fig. 4.7)[86]. Quei libretti, innovativi, costosi e raffinati, furono ideati da due personaggi capaci di determinare una vera e propria svolta nel panorama editoriale e letterario dell'Italia primocinquecentesca: l'ormai maturo Aldo Manuzio, tipografo-umanista esperto in lettere e dotato di grande sagacia tecnologica[87], e il giovane filologo e letterato Pietro Bembo, che in quegli anni andava stabilmente volgendosi alla letteratura volgare dopo un lungo tirocinio alla scuola dei classici greci e latini. Aldo – nato a Bassiano (nei pressi di Sermoneta) intorno alla metà del secolo, e giunto a

[85] La lettera (Mantova, Archivio di Stato, Busta 2993, Libro 12, c. 65v) è citata in Belloni [2013, 151].

[86] Il Virgilio acquistato da Isabella d'Este è con ogni probabilità da identificare con la copia membranacea ora conservata presso la British Library di Londra (C.19.f.7): nel 1529 il figlio di Isabella, Ercole – allora ventenne – ne sottoscrisse la prima pagina, lamentandosi del fatto che da bambino nessuno gli aveva insegnato ad apprezzare l'opera del poeta mantovano; al proposito vedi Parkin [2016].

[87] Cfr. Bologna [1993, I, 327].



Oi; ch'aſcoltate in rime ſparſe il ſuono
Di quei ſoſpiri, ond'io nudriua il core
In ſul mio primo giouenile errore,
Quand'era in parte altr'huom da quel, ch'i ſono;
Del uario ſtile, in ch'io piango et ragiono
Fra le uane ſperanze e'l uan dolore;
Oue ſia, chi per proua intenda amore,
Spero trouar pietà, non che perdono.
Ma ben ueggi'hor, ſi come al popol tutto
Fauola fui gran tempo: onde ſouente
Di me medeſmo meco mi uergogno:
Et del mio uaneggiar uergogna è'l frutto,
E'l pentirſi, e'l conoſcer chiaramente
Che quanto piace al mondo è breue ſogno.

Per far una leggiadra ſua uendetta,
Et punir in un dì ben mille offeſe,
Celatamente amor l'arco ripreſe,
Com'huom, ch'a nocer luogo et tempo aſpetta.
Era la mia uirtute al cor ristretta;
Per far iui et ne gliocchi ſue difeſe,
Quando'l colpo mortal là giù diſceſe,
Oue ſolea ſpuntarſi ogni ſaetta.
Però turbata nel primiero aſſalto
Non hebbe tanto ne uigor ne ſpatio,
Che poteſſe al bi ſogno prender l'arme;
Ouero al poggio faticoſo et alto
Ritrarmi accortamente da lo ſtratio;
Del qual haggi uergogna, et non po aiutarme.

a ii

FIG. 4.7. Il *Canzoniere* di Petrarca nell'edizione aldina del 1501. Berlin, Staatsbibliothek, Aed. Ren. 28.5-1 (c. 1r).

Venezia verso il 1489 al termine di un percorso di formazione che lo aveva portato prima a Roma, poi a Ferrara e infine a Carpi – nel 1495 si unì in società con il facoltoso libraio Andrea Torresano e con il patrizio Pierfrancesco Barbarigo, fondando una stamperia con sede nei pressi della chiesa di Sant'Agostino. A partire dal 1502 la sua impresa adottò la celeberrima marca editoriale caratterizzata dall'ancora con un

delfino che si attorciglia intorno al suo asse; l'emblema, associato al motto «festina lente» (affrettati lentamente), manifestava la ricerca del giusto equilibrio tra la rapidità d'azione e la fermezza nelle decisioni[88]. La più evidente novità apportata dalle due edizioni aldine riguardava l'adozione di un nitido carattere corsivo che imitava la scrittura dei codici in italica e con la sua eleganza trasmetteva l'idea che quegli stampati potessero competere con i più lussuosi libri manoscritti[89]. Quei caratteri furono disegnati da un incisore bolognese di straordinario talento, Francesco Griffo; al servizio di Aldo dal 1494, il Griffo aveva già dato alta prova di sé, approntando con le sue «mani da Dedalo»[90] almeno sei serie di caratteri tondi latini e tre di caratteri greci[91]. Agli inizi del Cinquecento, con sperimentazione fortemente innovativa, allestì una cassa di tipi latini dalla scrittura completamente diversa rispetto a quelle utilizzate in precedenza: armonica ed equilibrata, leggermente inclinata a destra e caratterizzata da un certo numero di legamenti; nel privilegio richiesto da Aldo nel 1501, essa era definita come una «lettera corsiva et cancellaresca de summa belleza non mai più facta»[92]. Per lungo tempo si è sostenuto che Griffo si era rifatto direttamente al prestigioso esempio offerto dalla tipologia grafica di uno dei più abili copisti italiani del secondo Quattrocento, Bartolomeo Sanvito, ma tale ipotesi è stata smentita poiché, al di là della notevole somiglianza d'insieme, i suoi caratteri mostrano marcate differenze rispetto alla scrittura del copista padovano[93]; tuttavia, ciò non

[88] Secondo Erasmo da Rotterdam, ospite in casa di Manuzio per qualche mese a partire dal dicembre del 1507, quel simbolo era impresso su una moneta dell'imperatore Vespasiano che Aldo gli aveva mostrato, dopo averla ricevuta in dono qualche anno prima da un «giovane» Pietro Bembo (al riguardo vedi Gasparotto [2013, 152]).

[89] Cfr. Lowry [1979; trad. it. 2000, 187].

[90] L'espressione fu impiegata dal medesimo Aldo nella prefazione all'edizione del Virgilio del 1501 in un'epigramma «in grammatoglyptae laudem» (ovvero in lode dell'incisore dei caratteri).

[91] Al riguardo vedi Tinti [2002, 378].

[92] Venezia, Archivio di Stato, Collegio, Notatorio, reg. 15, c. 33v (= 35v), 23 marzo 1501 (consultabile online in http://www.archiviodistatovenezia.it/web/index.php?id=250; ultimo accesso: marzo 2016).

[93] «Poiché i rapporti di dipendenza formale fra una scrittura a mano e un carattere a stampa sono sempre molto labili e quasi mai dimostrabili, sarà prudente lasciare al Griffo tutto il merito della formazione del corsivo tipografico aldino, anche se resta innegabile la sua somiglianza con la scrittura

significa che Manuzio, Bembo e Griffo non avessero ben in mente l'esempio fornito dagli eleganti codici di Sanvito; quei manoscritti, infatti, con ogni probabilità costituirono il modello per il secondo, grande, cambiamento introdotto dalle edizioni aldine: la scelta di un formato ridottissimo, l'*in-8°*, in una particolare versione, leggermente più stretta rispetto alla norma, che ne faceva veri e propri libretti *da mano* (sia il Virgilio sia il Petrarca misurano cm 16×9,5)[94]. In effetti il calligrafo veneto fin dagli anni Settanta del Quattrocento si era specializzato nella produzione di raffinatissimi codici di piccole dimensioni; molti di quei volumi sono libri d'Ore (breviari dotati di eleganti miniature destinati alla preghiera personale), ma Sanvito volle replicare il modello da essi offerto estendendolo ai testi più ricercati nei nuovi circoli letterari cui egli stesso apparteneva, e tra questi testi molti erano i classici della letteratura latina e volgare[95]. All'interno di questa ricca produzione spiccano due codici dalle dimensioni vicinissime a quelle delle edizioni aldine: un *Canzoniere* petrarchesco databile al 1495-97 (misurante cm 16,6×11)[96] e un Virgilio risalente al 1501 circa, di formato ancora più ridotto (mm 14,3×7,6); questo secondo testimone – miniato da Benedetto Bordon[97] – apparteneva a Pietro Bembo, che aggiunse molte postille nei suoi margini[98]. Tutto ciò rende più che plausibile l'ipotesi secondo la quale Manuzio e Bembo si

del Sanvito», Petrucci [1969, 307]. Di recente tale interpretazione è stata confermata in un accurato confronto grafico tra la scrittura di Sanvito e i caratteri di stampa di Griffo proposto in Cecconi [2013, 97-99].

[94] Le misure sono state tratte dalle copie – entrambe rifilate – conservate presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, con le segnature Stamp. Ross. 5852 (Virgilio) e Stamp. Ross. 6669 (Petrarca). La circostanza per la quale Aldo si avvalse di una carta di dimensioni inusuali, al fine di ottenere un risultato di particolare eleganza, è attestata da una copia rimasta intonsa dell'edizione di Euripide risalente al 1503, conservata presso la Pierpont Morgan Library di New York (PML 1328); essa permette di risalire alle misure originali del foglio di stampa (cm 35 x 42, ovvero 3 cm in meno di larghezza rispetto alla carta comune); al proposito vedi Needham [1994, 302-305]; Fahy [1996, 56-57].

[95] Cfr. Petrucci [1969, 308].

[96] Il codice, ex Abbey ms. J.A. 7368, appartiene ad un collezionista privato; per una sua descrizione vedi de la Mare e Nuvoloni [2009, 326-327].

[97] A proposito del quale vedi la nota 101.

[98] Princeton, Fireston Library ms. 41 (una descrizione del codice in de la Mare e Nuvoloni [2009, 354-355]).

FIG. 4.8. Andrea del Sarto, *Dama col Petrarchino* (1528 ca.). Firenze, Galleria degli Uffizi.

ispirarono proprio a quei manoscritti per introdurre il formato *in-8°* in tipografia[99], tanto più se si considera che Aldo nella lettera dedicatoria premessa alla nuova edizione virgiliana risalente al 1514 dichiarava esplicitamente di aver tratto l'idea di scegliere il piccolo formato per la stampa dei *classici* dall'osservazione dei libri posseduti dal padre di Pietro, Bernardo; la biblioteca del patrizio veneziano, del resto, fu con ogni probabilità la «camera del tesoro da cui furono estratte idee e suggestioni per il *design* delle edizioni aldine»[100], dal momento che in essa si conservavano ben otto autografi di mano di Sanvito[101]. Quali furono le ragioni di una scelta così innovativa? La motivazione più immediata era certamente la volontà di raggiungere un pubblico ben più ampio di quello accademico, che avrebbe potuto godere della lettura dei classici come momento intimo e personale[102]; in tale ottica si rivelava essenziale la

[99] Al riguardo, cfr. Petrucci [1969, 308-311], Cecconi [2013, 96]. D'altro canto occorre ricordare che Bernardo Bembo possedeva anche un Virgilio alto e stretto (cm 33 x 16,5) risalente alla fine dell'XI secolo (ora Vat. lat. 3252) utilizzato da Pietro per la composizione del dialogo *De Vergilii culice et Terentii fabulus liber*, per il quale Aldo chiese un privilegio di stampa nel 1505, anche se poi la pubblicazione avvenne soltanto nel 1530; al riguardo vedi Nuvoloni [2016, 81].

[100] Beltramini [2016, 37].

[101] Un esperimento per certi versi simile a quello di Aldo era stato compiuto nel 1494 a Venezia da Benedetto Bordon, con la stampa dell'*Opera* di Luciano in formato *in-4°* (cm 21,2 x 14,8; per le dimensioni cfr. Biblioteca Apostolica Vaticana, Inc. IV.165); l'edizione, infatti, era corredata da un'esortazione finale in cui si invitava alla lettura come momento di sollievo dallo studio e dal lavoro. L'ipotesi secondo la quale Aldo ebbe modo di conoscere Benedetto (artista e miniatore, oltre che editore) negli anni Novanta del Quattrocento è prospettata in Manuzio [2016, 199-200].

[102] Al proposito vedi Manuzio [2016, 233, 275].

ricerca della portabilità, una qualità molto apprezzata dai facoltosi clienti di Manuzio, spesso impegnati in attività che non consentivano di portare con sé libri pesanti e voluminosi; non casualmente nel 1501 uno dei primi acquirenti delle aldine tascabili, il segretario del re d'Ungheria Sigismund Thurz, scriveva al tipografo veneziano ringraziandolo, poiché «i tuoi libri – così maneggevoli da poterli usare camminando e, per così dire, recitando a fare il cortigiano, quando se ne presenta l'occasione, sono diventati per me un piacere speciale»[103]. Tuttavia esistevano anche argomenti di più alto profilo, di carattere per così dire *ideologico*, che andavano al di là della comodità nella consultazione assicurata dalle piccole dimensioni e trovavano espressione nelle scelte di forma-libro adottate dal binomio Manuzio-Bembo. Esse risultano decisamente improntate ad una profonda e per certi versi snobistica ricerca di essenzialità: le aldine del Virgilio e del *Canzoniere* appaiono «nude, luminosamente solitarie nella nettezza di un testo che si propone senza glosse e senza orpelli né strumentazione filologica»[104]. In tal modo Aldo contestava il sistema dei commenti, che nei nuovi codici a stampa spesso apparivano distribuiti estensivamente, come negli antichi manoscritti universitari; Bembo, da parte sua, privilegiava la forza icastica della parola poetica, omettendo qualsiasi strumento ecdotico, qualunque traccia del lavoro preparatorio, anche se esso – come ad esempio nel caso dei *Fragmenta* – era stato lungo e accurato: condotto inizialmente collazionando le lezioni di almeno due codici (da lui denominati l'*obiciano* e il *thusco*), il lavoro sul *Canzoniere* stava per essere completato quando fu rimesso in discussione in seguito all'arrivo di un esemplare, fino ad allora conservato a Padova, che Aldo riuscì ad ottenere in prestito grazie all'aiuto di un intermediario. Quel manoscritto, appartenente alla famiglia dei Santasofia, era l'autografo del poeta (oggi codice Vat. lat. 3195); Bembo, dotato di una sensibilità filologica e paleografica fuori dal comune, ne riconob-

[103] Cfr. Grafton [1995, 207]. Nello stesso anno Aldo, dedicando a Marin Sanudo l'edizione di Orazio, scriveva: «Lo inviamo pertanto in dono a te [...] affinché ai libri dei quali la tua biblioteca è piena, si unisca ora questo Flacco stampato in formato minimo, che con la piccolezza delle sue dimensioni t'inviterà alla lettura nei momenti in cui potrai riposarti dagli uffici pubblici»; al riguardo vedi Infelise [2016, 161].

[104] Bologna [1993, 329].

be immediatamente il valore e di conseguenza, mentre era impegnato ad allestire di sua mano l'esemplare di tipografia (oggi Vat. lat. 3197), lo collazionò in più punti, inserendo ben 168 varianti in margine[105] e trascrivendo gli ultimi trenta componimenti direttamente da esso[106]. Le scelte operate da Bembo in questa edizione presentano parecchie *correzioni* nella grafia rispetto all'autografo; la circostanza è solo apparentemente paradossale, poiché rispondeva all'idea di regolarizzazione linguistica che vent'anni dopo troverà espressione compiuta nelle *Prose*[107]. Molto innovative, del resto, furono anche le sue scelte di tipo paragrafematico (riguardanti cioè i segni che si combinano con le lettere dell'alfabeto per rendere più agevoli le operazioni di lettura e di copia): per la prima volta nella storia della stampa vennero introdotti i segni diacritici moderni e l'apostrofo per il volgare[108]. Ciò provocò non poco scompiglio tra i lettori, anche perché c'era chi dubitava dell'effettivo uso di un originale petrarchesco, dichiarato esplicitamente da Aldo nel *colophon* («tolto con sommissima diligenza dallo scritto di mano medesima del poeta, havuto da M. Pietro Bembo»)[109]; l'uso di quei segni, infatti, non era compatibile con quanto si poteva leggere in un codice trecentesco. Aldo decise allora di intervenire nuovamente, aggiungendo in calce all'edizione un *Avviso ai lettori* (molto probabilmente attribuibile allo stesso Bembo) in cui si difendevano le scelte filologiche e si discutevano le questioni grafiche e linguistiche. Al di là di queste polemiche, il successo dei *Petrarchini* fu travolgente; quei libretti da mano divennero veri e propri status symbol, tanto che famosi pittori rinascimentali – come ad esempio Andrea del Sarto – li dipinsero tra le

[105] Esse sono contrassegnate da una lettera *P* per rimarcare l'illustre modello.

[106] Al proposito vedi Pulsoni e Belloni [2006, 153-169].

[107] Cfr. Bologna [1993, 329].

[108] Cfr. Belloni [2013, 151].

[109] La valorizzazione dell'*auctoritas* di manoscritti antichi e prestigiosi fu un tratto ricorrente della primissima età della stampa; da qui la circolazione di notizie di dubbia credibilità, quale quella diffusa da Aldo nel 1508 a proposito dell'edizione dei dieci libri delle epistole di Plinio, a suo dire condotta su un manoscritto risalente ai tempi dell'autore, o quella premessa ad un'edizione veneziana di Virgilio del 1472 che secondo l'anonimo stampatore sarebbe addirittura fondata su un autografo virgiliano («ab ipsis propriis Maronis exemplaribus»); al riguardo vedi Campanelli 2008 [471-472].

mani di donne e personaggi illustri (fig. 4.8)[110]. L'intuizione di Manuzio e Bembo – pronti a trasferire in tipografia un modello di codice di raffinata essenzialità per farne un prodotto di larga diffusione – si era dimostrata vincente; proprio nel momento in cui si apprestava a cedere il campo alla stampa, il libro manoscritto si dimostrava ancora capace «di rinnovare tipi, modi e funzioni della produzione libraria, e di mantenere e di trasmettere al processo industriale un fecondo rapporto col pubblico dei leggenti»[111].

6. *Produzione e diffusione: dalla bottega di cartoleria all'impresa commerciale*

Fin dalle origini della stampa fu ben chiaro che portare a termine un'edizione era un'impresa complessa non solo sul piano tecnico ma anche su quello finanziario; i rischi di un investimento sbagliato erano alti, tanto che già nel 1471 Giovanni Andrea Bussi, curatore delle 24 edizioni stampate a Roma da Sweynheim e Pannartz, rivolgendosi al papa Sisto IV nella prefazione al primo volume della *Postilla super totam Bibliam* di Niccolò da Lira lanciava un segnale di allarme, sostenendo che gli stampatori erano in grave difficoltà e c'era bisogno di un aiuto per spingerli a continuare un'impresa tanto necessaria per le biblioteche. Se nell'ambito del libro manoscritto i costi della produzione erano sostanzialmente limitati alle spese per il materiale di scrittura, alla paga richiesta dal copista e dal miniatore e a quanto dovuto per procurarsi un buon antigrafo, quelli della stampa tipografica includevano uno o più torchi, una grande quantità di carta, un consistente numero di caratteri in metallo, la paga di coloro che lavoravano in tipografia, l'acquisto o l'affitto dei locali, il costo dell'esemplare utilizzato come modello e, in qualche caso, l'onorario di un correttore[112].

[110] Con ogni probabilità il termine *Petrarchino* era un nome proprio diventato rapidamente un nome comune; il primo a usarlo, infatti, fu Pietro Bembo, che in una lettera a Bernardo Bibbiena datata 16 dicembre 1507, prometteva: «Arete un petrarchino» (al proposito cfr. Patota [2016, 56]). Sul *Ritratto di giovane dama col Petrarchino* di Andrea del Sarto vedi *ibidem*, 61-68 e Macola [2007, 52-59].

[111] Petrucci [1983, 523-524].

[112] Per quanto detto sinora vedi Richardson [1999; trad. it. 2004, 44-45].

L'unico modo per poter sostenere questa complessa serie di uscite era un buon successo nelle vendite; ma attraverso quali canali avveniva la distribuzione di una quantità di materiale librario incomparabilmente superiore rispetto a quello fino allora circolante nel commercio del libro manoscritto? Ai primi stampatori sembrò naturale appoggiarsi alle strutture solide e ben articolate che da almeno due secoli provvedevano alla fabbricazione e allo smercio dei codici e alla vendita di materiale scrittorio: le botteghe di cartoleria. Concentrate in determinate zone delle città (a Venezia lungo le Mercerie; a Firenze intorno alla Badia; a Roma nelle zone di Parione e di Campo de' Fiori), inizialmente si limitarono ad affiancare nei banchi di vendita i codici e gli stampati, offrendo per questi ultimi le medesime opzioni di decorazione e legatura che erano riservate ai libri copiati a mano. Come era organizzato il commercio al minuto all'interno di queste botteghe e quali mutamenti furono determinati dall'arrivo dei materiali a stampa? Per rispondere a questa domanda confronteremo il contenuto di due inventari compilati in Italia nel corso del ventennio cruciale che segnò il passaggio da un sistema di produzione all'altro (1465-85); il primo è riferito alla bottega dei fratelli Bartolomeo, Gherardo e Monte di Giovanni e venne compilato a Firenze nel 1476[113]; il secondo riguarda l'attività del libraio-editore Sigismondo dei Libri e venne steso a Bologna nel 1484[114].

La bottega dei tre cartolai fiorentini, due dei quali ben noti per la loro attività di miniatori e pittori, era una tra le meglio avviate in città: la sua posizione, collocata nella piazzetta di Sant'Apollinare, assicurava una clientela di alto livello, dai monaci della vicina Badia ai frati di San Marco, dall'ospedale di Santa Maria Nuova ai Medici. La divisione dei compiti era ben definita: Bartolomeo gestiva la parte amministrativa, mentre Gherardo e Monte eseguivano lavori di miniatura e di legatura. Nel 1476 sorse una lite tra i fratelli che si risolse con un lodo affidato al padre Giovanni e a un monaco della Badia; il dispositivo stabilì lo scioglimento della società e la

[113] Firenze, Archivio di Stato, Notarile C 392 (1471-1481), Ser Drago di Diego di Niccolò Cennini, cc. 57v-59v, pubblicato in Martini [1956, 59-63], da cui dipendono le notizie esposte qui di seguito.

[114] Bologna, Archivio di Stato, Rogito di Paolo Fronti, 2 luglio 1484, citato per la prima volta in Sighinolfi [1914, 452-453].

sua rilevazione da parte del solo Gherardo che, assolti gli obblighi che aveva verso gli ex soci, fece redigere un elenco circostanziato degli oggetti che in quel momento si trovavano nel negozio. Per quel che risulta dall'inventario, la maggior parte del patrimonio di bottega era costituita da carte e membrane di varia qualità e in vario stato di lavorazione; a esse si aggiungevano gli attrezzi del mestiere: coltellini, martelli, punteruoli, squadre, regoli, pettini per rigare. Pochi i libri: 36 manoscritti, 28 dei quali in membrana; la maggior parte di essi risulta legata (21), ma la percentuale di quelli messi in vendita sciolti è apprezzabile (10). Tra i titoli prevalgono i testi per l'insegnamento primario (18 *Donatelli* e 4 *Salteri*), le opere religiose e quelle destinate alla preghiera personale (tra cui tre *libriccini di Donna* e un *Diurno* per la recita delle Ore). Rari i testi in volgare e di autori classici e umanistici: due copie dei *Trionfi* del Petrarca; due della *Rethorica ad Herennium* di Cicerone; un Virgilio. Nell'elenco sono registrate soltanto due opere a stampa: un «Pisanello in forma» (ovvero la *Summa de casibus conscientiae* di Bartolomeo da San Concordio) e un «Transito di sancto Girolamo» (vale a dire la *Vita et transitus S. Hieronymi*), entrambe «non finite», per le quali cioè non era stato completato il lavoro di miniatura o legatura. L'inventario non contiene indicazioni sulla dislocazione di questo materiale, ma il locale in cui era messo in vendita non doveva essere troppo grande visto che, prima di essere preso in affitto dai tre fratelli cartolai, era stato dato in locazione a un «Giuliano di Andrea barbiere»[115].

Il secondo documento è relativo alla bottega bolognese di Sigismondo dei Libri, un ricco commerciante che svolgeva la sua attività in una posizione centralissima, all'angolo tra le odierne via dell'Archiginnasio e via dei Musei[116]. Una prima evidente differenza rispetto alla bottega fiorentina riguarda l'organizzazione degli spazi: il negozio di Sigismondo era dislocato su due piani: al piano terra l'*apoteca* vera e propria, aperta al pubblico; nel piano superiore un magazzino diviso in due vani. Anche il numero di libri messi a disposizione della clientela appare molto diverso: ben 400 edizioni a stampa, cui si aggiungevano 45 manoscritti. Una buona parte degli

[115] Cfr. Martini [1956, 25].
[116] Traggo le notizie che seguono da Nuovo [1998, 50-52].

stampati era presente in una sola copia; ciò favoriva un notevole assortimento (si contavano circa 200 titoli differenti) e rispondeva alla necessità di evitare l'accumulo di un numero eccessivo di esemplari della stessa opera, che sarebbero stati difficili da smaltire nella vendita al dettaglio. Gli ambienti al primo piano si presentavano completamente invasi dai libri: 1.605 copie in una stanza (molte delle quali appartenenti a edizioni stampate a spese dello stesso Sigismondo) e 659 in un altro vano, denominato *solarium*; questo spazio, riservato al deposito delle edizioni «in carta magna», era particolarmente soleggiato e i libri ivi depositati potevano essere impilati a terra, senza bisogno di scaffalature. Il materiale conservato in magazzino non era destinato ai clienti che affollavano il negozio sottostante, ma a un pubblico ignoto, residente in luoghi che potevano essere anche molto lontani da Bologna; per raggiungerlo era necessario approntare un efficace apparato di distribuzione libraria, contrariamente a quanto accadeva per le botteghe che commerciavano manoscritti, di norma caratterizzate da un raggio d'azione limitato allo stretto circuito urbano. Un'ultima differenza riguardava le modalità di consegna dei prodotti finiti: se i copisti che lavoravano per la cartoleria dei tre fratelli fiorentini recapitavano personalmente i codici loro commissionati in blocchi di fascicoli, portati in bottega a distanza di parecchi giorni gli uni dagli altri[117], i tipografi che rifornivano il negozio bolognese spedivano i libri a stampa in grandi contenitori (botti, casse di legno o balle), riuniti in *mazzi*, che raccoglievano gli esemplari di una stessa edizione; i *mazzi* venivano avvolti in carte color turchino, sulle quali era indicato il titolo del libro e il numero delle copie[118].

Quanto detto finora lascia intendere che in un brevissimo lasso di tempo nella bottega bolognese si era affermato un modello di commercio librario completamente diverso rispetto a quello adottato dai colleghi fiorentini. Bartolomeo, Gherardo e Monte esercitavano una piccola attività in ambito prevalentemente locale, che prevedeva la vendita di carta e pergamena, la miniatura di messali, la legatura di libri e il

[117] Secondo una consolidata abitudine di cui ci dà testimonianza, ad esempio, il mercante dell'arte del cambio Bese Ardinghelli (per il quale vedi il capitolo III, paragrafo 4 e Cursi e Miglio [2015, 225-226]).

[118] Cfr. Nuovo [1998, 111].

mantenimento di contatti diretti con i clienti che commissionavano loro la copia dei manoscritti. Sigismondo era a capo di una complessa organizzazione aziendale che richiedeva di agire contemporaneamente su diversi fronti: i luoghi di produzione (le tipografie); i luoghi di deposito (contenenti una quantità considerevole di copie da collocare sul mercato); i luoghi di vendita (in cui si offriva agli acquirenti un buon numero di libri, decisamente superiore rispetto a quello messo a disposizione di chi frequentava abitualmente le botteghe di cartoleria).

Un ulteriore mutamento si realizzerà pochi anni dopo, con l'affermazione di un mercato concorrenziale, che impose una straordinaria apertura degli orizzonti geografici; essa determinò la necessità per chi stampava e vendeva libri di scegliere tra due opzioni fondamentali: mettere sul mercato molti volumi di bassa qualità o pochi libri di lusso riservati a una clientela internazionale; ciò finì per sancire la definitiva trasformazione della figura del *committente* – che per secoli si era rivolto al suo cartolaio di fiducia – in un moderno *cliente* «lontano anonimo e passivo, ridotto ad accettare tramite l'acquisto, o a rifiutare tramite l'astensione, i prodotti impersonali dei nuovi fabbricanti di libri»[119].

7. *Pratiche di lettura: la nascita di un nuovo pubblico*

La presenza di magazzini librari sempre più affollati (come ad esempio quello dei veneziani Michele e Francesco Tramezzino, che nel 1562 contava più di 29.000 libri, o del milanese Niccolò Gorgonzola, che nel 1537 arrivò ad assommare la stratosferica somma di 80.450 copie)[120] costituisce un evidente segnale del fatto che l'introduzione della stampa scompaginò il secolare equilibrio esistente tra la richiesta presentata dal pubblico e la produzione offerta dal mercato[121]; del resto, la necessità di riuscire ad ammortizzare nel minor tempo possibile le spese di produzione imponeva la tiratura di un

[119] Ornato [2003b, 34].

[120] Al riguardo vedi Nuovo [1998, 54-56]. Sul magazzino del Gorgonzola vedi Ganda [1988, 55-59], che rileva la presenza di edizioni popolari di argomento profano (86), opere devozionali (43), classiche (39), scolastiche (36), liturgiche (13), di precettistica religiosa (2) e di medicina (1).

[121] Al proposito vedi Ornato [1985, 68].

alto numero di copie[122]. In quest'ottica, la più importante sfida che si presentava agli stampatori era quella di trovare nuove classi di lettori o quantomeno di accrescere il bisogno di libri tra coloro che utilizzavano abitualmente i prodotti dell'industria tipografica. Le strategie che vennero adottate per raggiungere questi obiettivi furono fondamentalmente due: diminuire i costi immettendo sul mercato volumi sempre più economici e diversificare il più possibile i prodotti librari perché venissero meglio incontro alle esigenze di un pubblico vasto e differenziato.

Quanto al primo punto, un notevole abbattimento delle spese poteva essere determinato dalla scelta di stampare in un formato minore, passando dall'*in-folio* all'*in-4°* o dall'*in-4°* all'*in-8°*; al proposito è stato rilevato che, se non contiamo le esclusive e raffinatissime edizioni aldine, all'interno della produzione di uno stesso editore i libri di formato ridotto erano quasi sempre stampati su carta di bassa qualità[123]. Anche la scelta dei caratteri aveva un notevole peso nei costi di un'edizione: a Venezia, come in molte altre città fino agli inizi del Cinquecento, i volumi di minore valore erano contraddistinti dall'uso dei tradizionali caratteri gotici; dopo la diffusione degli elegantissimi tipi del Griffo, alle edizioni di alto livello fu riservato il corsivo, mentre per i libri di scarse pretese vennero utilizzati i caratteri romani, in una variante definita da Paul Grendler «romano pesante», contrassegnata da lettere grosse, disegnate senza particolare cura e spesso mal allineate sul rigo[124]. In coincidenza con il graduale abbandono del carattere gotico si ebbe anche la progressiva rinuncia al sistema delle abbreviazioni, quell'ingegnoso metodo di accorciamento delle parole passato senza sostanziali modifiche dal libro manoscritto a quello a stampa, che consentiva di sostituire gruppi di lettere o parole brevi con simboli che compendiavano più segni; se era vero, infatti, che le abbreviazioni facevano risparmiare spazio prezioso, determinavano pure un forte aumento del numero dei tipi che dovevano essere messi a disposizione del compositore[125]. Un altro modo per riuscire ad aumentare i ricavi – diffuso

[122] Cfr. Baldacchini [2001, 24].
[123] Cfr. Trovato [1991, 32].
[124] Al riguardo vedi *ibidem*, 32-33; Grendler [1992, 218].
[125] Cfr. Richardson [1999; trad. it. 2004, 199].

soprattutto tra i piccoli stampatori – era quello di produrre nuove «emissioni» di volumi invenduti, sostituendo soltanto il primo e l'ultimo foglio; talvolta, poi, si rinunciava all'azione dei correttori, riducendo drasticamente la qualità testuale, o si procedeva a una revisione linguistica soltanto nelle pagine iniziali e finali, quelle prevedibilmente sfogliate dal cliente quando, giunto in bottega, doveva decidere se acquistare o meno un volume[126]. Il sistema più semplice per ottenere un facile guadagno, comunque, consisteva nella contraffazione di opere di sicuro successo, che venivano riproposte riproducendone l'impaginazione ma optando per un formato minore, senza alcuna cura per la correttezza del testo; tra i casi più clamorosi la seconda edizione della *Mandragola* di Machiavelli, prodotta dal tipografo veneziano Alessandro Bindoni, fedele copia della *princeps* fiorentina edita un paio d'anni prima[127], e le *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo; uscite per la prima volta a Venezia nel 1525 per i tipi dell'editore Taccuino, furono subito affiancate da un'edizione pirata che cominciò a circolare in un gran numero di copie (ne erano state prodotte circa 800), in gran parte sequestrate dall'autorità giudiziaria in seguito a una circostanziata denuncia dell'autore[128].

Passando alle strategie di diversificazione libraria, Ezio Ornato ha messo in evidenza come gli stampatori ben presto cominciarono ad aggiornare i loro prodotti modificando gli apparati paratestuali, aggiungendo nuovi commenti, sostituendo le decorazioni a mano con le più economiche xilografie[129]. Importante fu anche l'aggiunta di utili strumenti «di navigazione» come gli indici e la paginazione; così, se nel dicembre del 1497 Aldo Manuzio, pubblicando un agile vocabolario dal greco al latino (il *Dictionarium graecum*), invitava il lettore a fare da sé, apponendo i numeri di pagina di sua mano su ciascuna carta, nel luglio del 1499, in occasione dell'uscita della

[126] Cfr. Trovato [1991, 31, 174], con riferimento a Beer [1987, 151].

[127] Al proposito cfr. Trovato [1991, 32] e Stoppelli [2014, 127].

[128] In una lettera del 10 gennaio 1526 a Giovanni Battista Ramusio, Bembo informa dell'accaduto e mostra tutto il rincrescimento di chi vedeva vanificata «la propria cura, diligenza e fatica». In effetti la stampa pirata, contraddistinta da caratteri di corpo più piccolo rispetto a quella licenziata dall'autore e da un diverso specchio di scrittura, contiene un gran numero di errori; al proposito vedi Bembo [2001, LVII-LXIV].

[129] Al riguardo Ornato [1985, 79].

Cornucopia di Niccolò Perotti, introduceva una rivoluzionaria numerazione per pagine, cui faceva riscontro un lungo indice analitico iniziale[130]. In ogni modo, l'innovazione più rilevante fu senza dubbio l'aggiunta del frontespizio, che costituì il più importante elemento di demarcazione tra il libro a stampa e il codice. Nei manoscritti fin dal tardoantico il testo aveva inizio direttamente nella prima carta, con una formula definita *incipit* («incomincia»), che indicava di norma il titolo dell'opera e il nome dell'autore, cui faceva riscontro un *explicit* («finisce»), in cui si ripetevano le medesime informazioni, integrate talvolta con la specificazione del nome del copista, della data e del luogo di copia; queste parole, spesso vergate in inchiostro rosso, erano inserite in corpo testuale e vergate con lettere di dimensioni analoghe a quelle presenti nel resto della trascrizione. Inizialmente i libri a stampa ripresero fedelmente questa abitudine; fin dal 1476, però, gli editori si resero conto del fatto che era più opportuno trasformare la prima pagina in uno spazio indipendente denominato, con termine derivato dalla nomenclatura architettonica, «frontespizio»; esso aveva il compito di presentare il libro «come oggetto e come testo», fornendo una serie di informazioni riguardanti non soltanto il suo contenuto, ma anche la sua fabbricazione materiale (tipografo, editore, luogo e anno di stampa ecc.), che di fatto univano in un solo luogo quanto nel codice era separato all'inizio e alla fine della trascrizione. La funzione del frontespizio era prevalentemente *pubblicitaria* e per tale motivo ben presto all'interno di esso vennero inserite notizie ulteriori, capaci di attirare l'attenzione del lettore per spingerlo all'acquisto (cornici decorative, illustrazioni, notazioni che attestavano la qualità testuale o la superiorità di quell'edizione rispetto alle edizioni concorrenti)[131].

Le strategie finora descritte provocarono un potenziamento delle vendite all'interno della clientela *naturale* della bottega di un libraio; essa era costituita da un pubblico mediamente istruito, benestante e di sesso maschile. Il mercato editoriale, però, aveva bisogno di ulteriori spazi di espansione, in settori tradizionalmente lontani dalle pratiche di lettura; si determinò così una divisione

[130] Cfr. Vecce [1998, 117-118]; al riguardo vedi anche il capitolo V, paragrafo 4.

[131] Cfr. Richardson [1999; trad. it. 2004, 201-202].

del mercato in due livelli: da una parte i percorsi tradizionali di vendita, cui appartiene la maggior parte delle testimonianze superstiti; dall'altra il circuito della stampa «popolare», fatta di calendari, raccolte di xilografie, opere devozionali e tecniche, che potevano entrare nelle botteghe di cartoleria ma nella maggior parte dei casi si diffondevano attraverso i venditori ambulanti nelle piazze, nelle fiere, in prossimità delle chiese[132]. All'interno di questa vastissima produzione, che per la sua intrinseca volatilità ha lasciato scarse tracce di sé, varrà la pena di esaminare il caso, poco noto ma altamente significativo, dei libri di ricamo e di merletto, una particolare tipologia testuale destinata a un pubblico tradizionalmente escluso dai circuiti comunicativi più elevati: le donne. Nella società italiana del Cinquecento, in linea con quanto era avvenuto nei secoli precedenti, l'accesso femminile all'istruzione era molto limitato, ma, nonostante ciò, non mancano esempi di libri – di contenuto prevalentemente religioso – esplicitamente stampati per un pubblico di donne; tra di essi ha un particolare rilievo il *Decor puellarum*, un trattatello rivolto alle ragazze nubili, composto negli ambienti dei Certosini di Venezia, contenente consigli riguardanti le modalità di apprendimento della lettura. All'interno dell'alta letteratura, poi, sarà opportuno ricordare che nella richiesta di privilegio riferita all'*Orlando furioso* presentata da Ludovico Ariosto nel 1515 si asseriva che il pubblico cui l'opera era indirizzata comprendeva anche le «madone»[133]. Non è agevole calcolare quante di queste edizioni a stampa arrivassero realmente a un pubblico femminile, ma è ragionevole pensare che pochissime donne possedessero un certo numero di libri di livello esecutivo medio o alto. Ben diverso il quadro riguardante le tipologie librarie più basse e popolari, come i testi di letteratura devota e di intrattenimento o, per l'appunto, i manuali, quali i libri di ricamo e di merletto. Questi volumetti – studiati di recente da Tiziana Plebani[134] – presentavano una continua alternanza tra le figure e i testi di commento; spesso i disegni, che servivano da base per l'azione dell'ago e del filo, erano incollati parzialmente alle pagine, in

[132] Al riguardo vedi Petrucci [1969, 301-303]; Nuovo [1998, 109].

[133] Cfr. la lettera datata al 15 ottobre del 1515 con la quale l'Ariosto richiedeva al Doge di Venezia il privilegio di stampa per il *Furioso*, per la quale vedi Ariosto [1984, 157-158]; al proposito vedi Richardson [1999; trad. it. 2004, 221].

[134] Cfr. Plebani [2012].

FIG. 4.9. Il libro «che insegna alle donne a cusire, a racammare» edito da Giovanni Antonio Tagliente nel 1527. Parigi, Bibliothèque Nationale de France (Res. 4-LH-2, c. 3r).

modo da favorirne il distacco. Le istruzioni con le loro dettagliate spiegazioni conducevano le lettrici alla realizzazione dei lavori più impegnativi e i frontespizi erano spesso caratterizzati da immagini che mostravano donne in spazi domestici con in mano i libri «di mestiere». La città che conobbe il massimo sviluppo di questa singolare letteratura tecnica fu senza dubbio Venezia, nella quale probabilmente prima ancora della diffusione delle edizioni a stampa circolavano modelli per lavori di cucitura

sotto forma di disegni tracciati a mano o impressi su legno; tali fogli sciolti erano parte integrante del corredo dei merciai ambulanti. Il primo libro di modelli, intitolato *Opera nuova che insegna alle donne a cusire, a racammare & a disegnar a ciascuno*, fu pubblicato nel 1527 a opera di un calligrafo ben noto per i suoi manuali per l'insegnamento della scrittura, Giovanni Antonio Tagliente; si trattava di un volumetto di piccole dimensioni formato da una trentina di pagine, caratterizzato da una piena interazione tra testi e immagini (fig. 4.9)[135]. Il successo di pubblico dell'edizione fu buono, visto che, a due anni di distanza, l'editore Niccolò Zoppino, fino a qualche tempo prima in società con una donna tipografa ed editrice, Elisabetta Rusconi, pubblicava L'*Esenplario dei lavori dove le tenere fanciulle a altre donne nobile potranno facilmente imparare il modo et ordine di lavorare, cusire, raccamare*; anche quest'opera incontrò un notevole favore di pubblico, tanto che nel marzo dell'anno successivo veniva pubblicata una ristampa e in seguito una lunga serie di aggiornamenti. La straordinaria diffusione di testi di questo genere (se ne contano almeno 400 edizioni per 156 titoli fino al 1640)[136] pone più di un interrogativo sul reale «rapporto di lettura» intrapreso con i libri «di mestiere» da un pubblico «popolare» come quello femminile, per il quale – almeno in certi contesti urbani – si potrebbe presupporre un tasso di alfabetizzazione più alto di quanto si è ritenuto finora[137]. Al riguardo, però, occorre mantenere una notevole cautela; non bisogna dimenticare, infatti, che tra il Quattrocento e il Seicento era ancora forte la rivalità tra la lettura ad alta voce e la lettura silenziosa: non si può escludere, dunque, che una buona parte delle donne impegnate ad apprendere l'arte della cucitura attuasse una pratica di lettura *oralizzata* che passava attraverso la mediazione della voce maschile.

[135] Una riproduzione integrale dell'edizione in http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105260517/f61.planchecontact (ultimo accesso: marzo 2016).

[136] Cfr. Plebani [2012, 104].

[137] Sul problema dell'alfabetismo femminile nel Medioevo e sul rapporto tra donne e scrittura vedi Miglio [2008]; sulla situazione fiorentina e veneziana nel Rinascimento, vedi Chabot [2005]. Nella Venezia quattrocentesca non erano rari i casi di donne che conducevano attività mercantili; tra di esse basterà ricordare Pasqua Zantani, impegnata nell'industria dell'oro all'inizio del secolo XV, che teneva i libri contabili della sua bottega (al riguardo Clarke [2012, 80, n. 46]). Sui testamenti femminili a Venezia vedi Folin [1990]; Sorelli [2010]; Bellavitis [2015].

Capitolo quinto

Il tablet

1. *La diffusione del libro elettronico*

Cos'è un libro elettronico? A questa domanda ancora oggi è difficile rispondere in maniera chiara e sintetica. Oggi come oggi i libri elettronici in circolazione sono perlopiù testi stampati su carta come libri tradizionali, riproposti in formato elettronico su di un supporto portatile (un piccolo computer palmare con schermo più adatto alla lettura). Ma le potenzialità del libro elettronico porteranno probabilmente nel prossimo futuro a una significativa evoluzione della specie. Non solo nel trattamento dei testi ma anche nell'inserimento di suoni e immagini, fisse o in movimento.
Quando avremo un romanzo scomponibile e interattivo, la cui fruizione avverrà leggendo il testo, ascoltando la colonna sonora e guardando immagini, non so se potremo più parlare di *libri*, seppure elettronici. Ci troveremo di fronte a una realtà del tutto nuova, sia nella concezione, sia nella realizzazione, sia sulla fruizione [...]. Il ruolo del libro sarà minore rispetto al passato e alcune modalità di conoscenza si andranno riducendo [...]. Ma altre forme nuove, che forse ancora non sospettiamo neppure, si creeranno[1].

Pur essendo passati più di quindici anni da quando venivano pronunciate queste parole, estrapolate dall'intervento tenuto dall'editore Giuseppe Laterza nel corso della giornata di studio «Quali e-book per la didattica e la ricerca?» (Viterbo, maggio 2001), ancora non si è arrivati a una definizione generalmente condivisa di e-book, né siamo in grado di prevedere gli scenari futuri che segneranno i rapporti di forza tra il libro elettronico e il libro cartaceo. D'altro canto l'espressione *e-book* (*electronic-book*) contiene in sé una notevole complessità connotativa: essa può indicare sia il dispositivo utilizzato per leggere un testo elettronico, sia un testo elettronico liberamente scaricabile

[1] Laterza [2001].

online, sia un prodotto commerciale venduto o distribuito nella rete e associato a una specifica licenza d'uso[2]. Secondo una considerazione piuttosto comune – a tutt'oggi supportata dalla definizione contenuta nell'enciclopedia online Wikipedia – la scelta del dispositivo di lettura (o *device*) sarebbe del tutto indifferente: l'accesso a un testo digitale, infatti, può avvenire mediante computer, telefoni cellulari (*smartphone*), tablet o strumenti appositamente ideati per la lettura[3]. In realtà, tuttavia, non si può non essere d'accordo con Gino Roncaglia quando sostiene, sulla scorta di alcune acute osservazioni di Geoffrey Nunberg e Umberto Eco[4], che anche nel caso dell'*e-book* le caratteristiche fisiche del supporto di lettura non sono per nulla irrilevanti, ma contribuiscono a dare un'identità al testo che trasmettono, oltre a influenzare fortemente i modi attraverso cui esso viene usufruito. In altre parole, visto che con il suo stesso nome l'e-book dichiara una continuità con una tradizione millenaria, istituendo con il lettore un patto imperniato sul comune concetto di *libro*[5], perché si possa parlare a buona ragione di *libro* elettronico occorrerà riferirsi a interfacce che siano capaci di riprendere, con gli opportuni aggiornamenti, alcune essenziali connotazioni dei volumi a stampa. In tale ottica due saranno i requisiti richiesti:

a) il primo è quello della *mimicità*: essa prevede il mantenimento di una visibile linea di continuità nella forma e nell'ergonomia con il suo antenato su carta (che a sua volta aveva ereditato le sue fattezze dal libro manoscritto);

b) il secondo è quello dell'*autosufficienza*: la comodità delle condizioni di lettura garantita dall'e-book, infatti, dovrà essere pari a quella assicurata dalla consultazione di un libro a stampa; chi legge un libro elettronico, dunque, non dovrà mai essere sfiorato dalla tentazione di cambiare supporto di lettura (magari stampando le pagine, come avviene usualmente tra coloro che consultano un documento di testo attraverso un pc).

[2] Cfr. Roncaglia [2010, 31].

[3] «Un ebook [...] è un libro in formato digitale a cui si può avere accesso mediante computer e dispositivi mobili, come smartphone, tablet, pc e dispositivi appositamente ideati per la lettura di testi lunghi in digitale, detti eReader (ebook reader)»: https://it.wikipedia.org/wiki/Ebook (ultimo accesso: marzo 2016).

[4] Cfr. Eco [2003] e Nunberg [1993], citati in Roncaglia [2010, 46-47].

[5] Al riguardo cfr. Gallo [2013].

Nell'accezione comune, come appena detto, con il termine e-book ci si riferisce sia al software (fatto di programmi, bit, file, testi digitalizzati), sia all'hardware (i supporti di metallo, plastica, silicio che recano uno schermo su cui si formano le immagini dei testi). Ciò non desta alcuna meraviglia: anche in relazione ai volumi cartacei con la parola *libro* alludiamo sia al contenuto testuale sia all'oggetto fisico. Questo non significa, però, che tra il libro tradizionale e il libro elettronico non ci sia una fondamentale differenza: il primo è contraddistinto da una perfetta coincidenza tra il luogo della memorizzazione dei contenuti e il supporto di visualizzazione (in entrambi i casi si tratta del volume nella sua materialità); il secondo, al contrario, li tiene ben separati: il luogo nel quale i contenuti sono registrati è indefinibile dal punto di vista fisico, visto che si trova all'interno della memoria di qualche *server*, mentre il supporto di visualizzazione è l'oggetto materiale su cui prendono forma le immagini che costituiscono il testo[6]. Così, quando un lettore avrà voglia di leggere un e-book, se già si è dotato di uno strumento di lettura non sarà tenuto ad acquistare un libro, ma piuttosto ad acquisire il diritto di poterne scaricare il testo dalla rete, senza dover corrispondere alcun costo industriale all'editore[7]. Il senso e le potenzialità di questo mutamento sono davvero straordinari: fin dall'antichità classica i lettori che inseguivano il sogno di una biblioteca universale, capace di riunire tutti i libri mai pubblicati, si scontravano con la realtà della limitata capienza delle biblioteche che, per quanto sterminate (si pensi ai 490.000 libri conservati nella Biblioteca del Museo di Alessandria sotto il regno di Tolemeo Filadelfo)[8], potevano trasmettere un'immagine del tutto parziale del sapere universale. Con il libro elettronico non vi è più la distinzione tra il luogo del testo e il luogo del lettore; liberato dalla sua materialità, il testo nella sua versione digitale può teoricamente raggiungere qualsiasi territorio e qualsiasi lettore (purché sia connesso alla rete). Dunque, se un giorno tutti i testi esistenti su supporto fisico saranno convertiti nel formato elettronico, diventerà

[6] Cfr. Eletti e Cecconi [2008, 18-19].

[7] Cfr. *ibidem*, 21.

[8] Sulla difficile valutazione del patrimonio librario della Biblioteca alessandrina vedi Canfora [1988, 11-15] e Caroli [2012, 45-46].

possibile la disponibilità universale dell'intero patrimonio scritto dell'umanità[9].

I dispositivi di lettura elettronica oggi a disposizione del pubblico si dividono in due grandi categorie: in primo luogo gli *e-book readers*, strumenti progettati esclusivamente per la lettura dei testi e non necessariamente dotati di un'interfaccia *touchscreen*; secondariamente i tablet, supporti sempre corredati di uno schermo *touch*, che vengono solitamente utilizzati per navigare sul web e per fruire di prodotti multimediali, ma non per leggere.

Gli *e-book readers* consentono una modalità di lettura lineare, non troppo diversa da quella dei libri cartacei, con qualche opzione aggiuntiva di carattere *ipertestuale*[10]; così, ad esempio, chi legge un testo elettronico attraverso il *Kindle*, il *reader* più diffuso al mondo del quale torneremo a parlare nelle pagine seguenti, potrà trovare la spiegazione del significato di alcune parole collegate con dei link a campi di approfondimento semantico; quando consulta un testo in lingua, poi, sarà in grado di tradurre istantaneamente i termini di cui non conosce il significato connettendosi con un dizionario integrato. Ben diverso il discorso riguardante i tablet; tra di essi un ruolo di primo piano spetta all'*iPad* della Apple, che, oltre ad aver dato l'avvio a questo tipo di supporto (tanto che spesso i termini *iPad* e «tablet» sono utilizzati come sinonimi), si presenta dotato di un hardware e di un software che consente lo sviluppo di libri caratterizzati da una piena *ipermedialità*[11]. Se visitiamo lo *store* dell'azienda di Cupertino,

[9] Al riguardo Cavallo e Chartier [1988, XXXV-XXXVI].

[10] Con il termine *ipertestualità* si intende «l'opportunità di avere a disposizione una galassia n-dimensionale di brani collegati tra loro e attraversabili secondo la volontà del lettore»: Eletti e Cecconi [2008, 131]. La parola *ipertesto* venne coniata nel 1960 da uno studente statunitense, Ted Nelson, impegnato a frequentare un corso di Computer Science all'Università di Harvard, nell'ambito di un innovativo progetto teso a immagazzinare, editare e stampare testi nei computer, fino ad allora impiegati soltanto in operazioni di calcolo. Nelson, che in seguito ebbe modo di pubblicare contributi di notevole importanza su computer e media interattivi, presentò pubblicamente il concetto di *hypertext* per la prima volta in una conferenza della Acm (Association for Computing Machinery) tenutasi nel 1965. Al riguardo vedi Castellucci [2009, 54-67].

[11] L'*ipermedialità* è «l'ipertestualità che non si fonda unicamente sul testo scritto, ma si avvale di contenuti multimediali audio e video»: Eletti e Cecconi [2008, 131].

però, rileviamo un evidente squilibrio tra l'enorme quantità di titoli riferiti a libri cartacei digitalizzati (circa due milioni e mezzo) e il numero molto più limitato di libri *ipermediali*; se poi tentiamo una ricerca per generi, ci rendiamo conto del fatto che all'interno di questi particolari prodotti librari (connotati dall'etichetta *multi-touch*) la narrativa è quasi del tutto assente, mentre la gran parte delle pubblicazioni riporta agli ambiti dell'intrattenimento e della didattica. Verrebbe da concludere che un quadro d'insieme come quello attuale, dominato dagli *e-book readers* tradizionali e caratterizzato da una limitatissima diffusione di libri *ipermediali*, abbia smentito la previsione di Giuseppe Laterza, che nella seconda parte del suo intervento prefigurava una possibile crisi dei libri cartacei o elettronici dotati di una testualità *lineare*, progressivamente rimpiazzati da una nuova categoria di «romanzi scomponibili e interattivi», equipaggiati con contenuti che affiancano al testo scritto componenti visive e sonore. Proprio in questo ultimo periodo, però, dopo molti anni di costante crescita nelle vendite, la diffusione del *Kindle* ha cominciato a manifestare evidenti sintomi di flessione, riguardanti non soltanto il supporto fisico ma anche i libri scaricabili online[12]. È difficile dire se tale tendenza continuerà nel prossimo futuro e soprattutto se coinciderà con una rivincita del libro cartaceo (che in effetti ha mostrato un significativo aumento delle vendite) o con una maggiore richiesta di libri elettronici *ipermediali* (per i quali si sta registrando un lento ma costante incremento dell'offerta). Uno dei pochi dati certi all'interno di questa situazione in forte movimento è che, per una serie di ragioni diverse, il progressivo passaggio al libro digitale cui stiamo assistendo da qualche anno non ha ancora determinato quella scomparsa della testualità tradizionale che sta sempre più caratterizzando i contenuti che circolano nel web; forse si tratta soltanto di una questione di tempo, ma nessuno può escludere che il millenario legame esistente tra libro e struttura lineare sarà sufficiente a evitare per sempre la sua «diluizione all'interno delle basi di dati testuali»[13].

[12] Cfr. De Santis [2015].
[13] Roncaglia [2010, 61].

2. *Il supporto: plastiche e schermi*

Fino a pochi anni fa l'unico campo in cui gli e-book potevano vantare un'innegabile superiorità rispetto ai cugini cartacei era quello dei *references*, l'insieme delle opere di consultazione (dizionari, enciclopedie, vocabolari, bibliografie) che non hanno un inizio e una fine poiché sono costituite da *lessìe* (unità significative del discorso formate da una o da più parole) che, pur essendo autonome, sono collegate tra loro da una serie di rimandi. A fare la differenza, insomma, era la memoria, o, per meglio dire, la sorprendente capacità di immagazzinare una quantità di dati tanto grande all'interno di oggetti tanto piccoli; non casualmente i primi dispositivi elettronici portatili – diffusi a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta – privilegiavano i contenuti enciclopedici e non erano progettati per una lettura prolungata, ma per un'interazione breve. Così, ad esempio, il *Data Discman*, lanciato dalla Sony nel 1991, portava in dotazione due enciclopedie e un piccolo traduttore, da leggere attraverso un piccolo schermo monocromatico (fig. 5.1)[14]. Soltanto alla fine di quel decennio fecero la loro apparizione i primi dispositivi elettronici pienamente orientati alla lettura e non alla semplice consultazione; tra di essi sarà utile ricordare il *Rocket e-book* (uscito nel 1998)[15], caratterizzato da uno schermo di dimensioni più grandi rispetto a quelle del *Data Discman* e da una capienza paragonabile a quella di una piccola serie di libri cartacei[16] e il Reb 1200 (messo in vendita nel 2001) che offriva una memoria espandibile fino a 128 mb (circa 30 volte superiore a quello del *device* uscito tre anni prima) e uno schermo *touch* a colori di dimensioni ancora maggiori. Nonostante questi evidenti miglioramenti, quando i supporti di questo genere erano utilizzati per leggere un testo in modo continuativo, veniva alla luce una serie di limiti che motivavano le obiezioni di chi sosteneva che le interfacce informatiche per

[14] Per una scheda descrittiva vedi http://www2.iath.virginia.edu/elab/hfl0113.html. Una dettagliata spiegazione del suo funzionamento in https://www.youtube.com/watch?v=opDD0rS5ats (ultimo accesso: marzo 2016).

[15] Cfr. http://wiki.mobileread.com/wiki/Rocket_eBook; https://www.youtube.com/watch?v=uOz-E4OuHMI (ultimo accesso: marzo 2016).

[16] La memoria della versione base corrispondeva a 4 mb, capaci di immagazzinare la quantità di testo contenuta in una decina di volumi da 400 pagine ciascuno; cfr. Roncaglia [2010, 75-76].

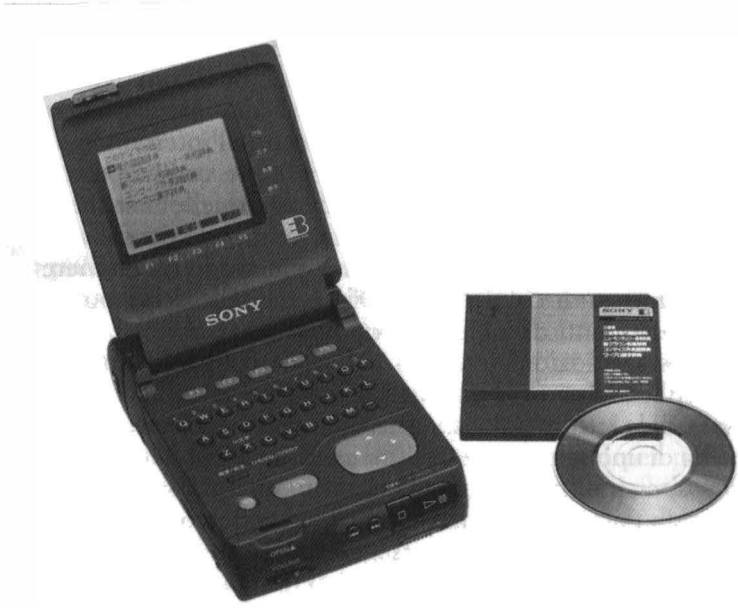


FIG. 5.1. Il *Data Discman* Sony, comparso sul mercato nel 1991.

la loro stessa natura non sarebbero mai state in grado di raggiungere i livelli di portabilità, economia e piacere di lettura del libro a stampa: quei dispositivi erano oggetti pesanti, muniti di batterie dalla durata limitata, caratterizzati da modalità di avvio lunghe e noiose e soprattutto dotati di schermi retroilluminati che, parafrasando alcune parole di Francesco Petrarca riferite alla scrittura gotica, «da lontano ammaliano l'occhio, ma da vicino lo aggrediscono e lo affaticano»[17].

Due furono le innovazioni tecniche che determinarono il passaggio alla seconda generazione dei libri digitali: da una parte, nel settore degli *e-book readers*, l'invenzione della carta elettronica (*e-paper*); dall'altra, nel settore dei tablet, l'affermazione del *retina display*.

[17] Tale espressione è contenuta nella lettera indirizzata a Giovanni Boccaccio il 28 ottobre del 1366 (*Fam.* XXIII, 19), per la quale vedi Petrarca [1942, IV, 205].

La tecnologia dell'*e-paper*, sperimentata già alla fine degli anni Sessanta al Palo Alto Research Center e definitivamente perfezionata nel 1996 da Joe Jacobson, è basata sul fenomeno dell'elettroforesi; essa prevede l'uso di due sottilissimi strati plastici trasparenti sovrapposti tra loro, all'interno dei quali sono posizionati milioni di minuscole sfere caricate elettricamente: quelle nere sono positive, mentre quelle bianche sono negative. Attraverso campi elettromagnetici gestiti dal sistema operativo, le particelle sono orientate in modo da ottenere un cambiamento di colore nelle varie zone dello schermo, come se fossero punti di inchiostro tipografico (*e-ink*)[18]. I vantaggi di questa soluzione rispetto agli schermi tradizionali sono molteplici: la carta elettronica non emette luce, ma la riflette e quindi la lettura del *display* risulta meno stancante rispetto a quella di uno schermo retroilluminato; un *e-book reader* dotato di *e-paper*, inoltre, consuma pochissima energia: soltanto quella richiesta dal riposizionamento delle sferette corrispondente a un cambio di pagina; di conseguenza la durata della batteria aumenta in modo molto significativo (fino a quattro settimane per mezzora di lettura al giorno, nella versione più economica del *Kindle* attualmente in commercio)[19]. D'altro canto vi sono anche alcune controindicazioni, due delle quali particolarmente significative:

a) anche se da diversi anni si sta tentando la messa a punto di schermi a colori, a oggi sono commercializzati soltanto *e-paper* in bianco e nero;

b) il tempo impiegato dalle sferette per riposizionarsi cambiando l'aspetto dello schermo (con un'operazione definita *refresh*) è ancora troppo lungo e ciò rende impossibile l'inserimento di contenuti *ipermediali* (che, del resto, sarebbero in ogni caso penalizzati dall'assenza del colore).

Passando al *retina display*, è un innovativo tipo di schermo introdotto dalla Apple nel 2010[20]; il suo uso, inizialmente adottato per l'*iPhone* 4, è stato gradualmente applicato a molti altri dispositivi tra i quali l'*iPad* a partire dalla terza

[18] Cfr. Eletti e Cecconi [2008, 27]; Roncaglia [2010, 97-100].

[19] Fonte Amazon: http://www.amazon.it/Kindle-schermo-touch-riflesso-Wi-Fi/dp/B00KDRUCJY/ref=sr_1_2?ie=UTF8&qid=1454232742&sr=8-2&keywords=kindle (ultimo accesso: marzo 2016).

[20] Dettagliate informazioni al riguardo, con ampio corredo bibliografico in https://en.wikipedia.org/wiki/Retina_Display (ultimo accesso: marzo 2016).

generazione (messa in commercio nel 2012). L'obiettivo che ne ha guidato la progettazione era quello di ottenere un deciso miglioramento del livello della risoluzione attraverso un forte aumento del numero dei *pixel* (i piccoli elementi puntiformi che costituiscono un'immagine digitale). Nell'ambito informatico la misurazione del grado di risoluzione si ottiene sulla base del numero dei pixel per pollice (ppi = *pixel per inch*); nel libro a stampa, invece, si prendono a riferimento i punti per pollice (dpi = *dot per inch*). Ora, la risoluzione di un libro cartaceo di norma è pari a 300 dpi; per molti anni gli schermi degli *e-book readers* e dei tablet si sono tenuti ben distanti da questo risultato, con indici di densità che si attestavano intorno ai 100 ppi[21]. Con il *retina display* questi valori sono stati più che raddoppiati e in un caso addirittura superati[22]. Come è facile comprendere, una densità di pixel per pollice quadrato tanto alta non ha soltanto migliorato sensibilmente l'esperienza visiva, permettendo di emulare la qualità del testo e delle immagini stampate su carta, ma ha anche assicurato le condizioni ottimali per l'inserimento di contenuti *ipermediali* che possono dialogare efficacemente con la pagina scritta; il lettore è così messo in grado di muoversi attraverso i vari livelli del testo, compiendo quelle fuoriuscite utili per riportare al suo interno quanto necessario per la sua piena comprensione che molti anni fa Umberto Eco definiva *passeggiate inferenziali*[23].

3. *Le tipologie librarie: il «Kindle» e l'«iPad»*

La storia del *Kindle* è strettamente legata a quella di Amazon, la notissima azienda di commercio elettronico nata nel 1995 per volontà di un giovane ingegnere americano, Jeff Bezos[24]. Il suo progetto era apparentemente visionario: utilizzare la rete per rivoluzionare il commercio dei libri offrendo prezzi bassi, tempi di consegna rapidi e un catalogo inesauribile, arricchito dalle osservazioni della *community* formata dai clienti che con

[21] Al proposito cfr. Roncaglia [2010, 112].

[22] Per l'*iPad* mini, messo in vendita nel 2013, dotato di uno schermo da 326 ppi.

[23] Cfr. Eco [1979, 117-119].

[24] Le notizie che seguono sono in gran parte tratte da Lattanzi Barcelò [2015].

le loro recensioni potevano contribuire in modo decisivo a promuovere o meno la fortuna di un titolo. Condizione indispensabile per il raggiungimento dell'obiettivo era la messa a punto di un sito Internet che fosse in grado di emulare una libreria reale: facile da utilizzare, affidabile e capace di guidare il lettore nelle sue scelte. La maggior parte delle risorse fu così investita nella preparazione del portale che, dopo un'accurata sperimentazione, veniva lanciato nel luglio di quell'anno con il nome di *amazon.com*. Il successo fu immediato e al di là di ogni previsione; nel giro di un mese Amazon vendeva libri in tutti gli Stati Uniti e in 45 paesi stranieri. Negli anni successivi il suo giro d'affari continuò ad aumentare progressivamente; ai libri venne affiancata la vendita di cd, film e di moltissimi altri oggetti di largo consumo, fino a raggiungere un fatturato da 22 miliardi di dollari (2015)[25]. Nel corso del 2004 Bezos decise di aprire un laboratorio di ricerca nella Silicon Valley, il *Lab 126*[26]: il suo compito era quello di rivoluzionare l'industria editoriale creando un *e-book reader* che doveva essere in grado di consentire l'acquisto di libri nella maniera più semplice e rapida possibile. Si trattava di una scommessa coraggiosa e imprevedibile nei suoi esiti, tanto più che chi l'aveva intrapresa aveva fatto fortuna proprio grazie alla vendita dei libri cartacei. Dopo quasi tre anni di lavoro, nel novembre del 2007 usciva finalmente il *Kindle*[27]. Nella sua prima configurazione il dispositivo e-book di Amazon era dotato di uno schermo da 6 pollici con una risoluzione di 167 ppi; il suo aspetto non era particolarmente accattivante, forse in ragione della piccola tastiera inserita nella parte inferiore, resa indispensabile dalla mancanza di uno schermo *touch* (fig. 5.2). Nonostante un prezzo di lancio piuttosto alto (399 dollari), il *reader* incontrò subito uno straordinario successo di pubblico: in sole cinque ore andarono esaurite tutte le scorte e per riordinarlo furono necessari cinque mesi di attesa[28]. Quali furono le cause di questa

[25] Al riguardo vedi http://www.itespresso.it/il-fatturato-di-amazon-superiore-alle-attese-grazie-al-cloud-107258.html (ultimo accesso: marzo 2016).

[26] Il suo nome vuole indicare le prime e le ultime lettere dell'alfabeto inglese: 1 (a), 26 (z).

[27] Il nome del dispositivo fu scelto per la sua natura ambivalente: questa parola può significare «appiccare il fuoco» o «suscitare un'emozione».

[28] Cfr. http://www.ebook-reader.it/news/amazon-kindle-come-cambiato-dal-2007-ad-oggi/ (ultimo accesso: marzo 2016).

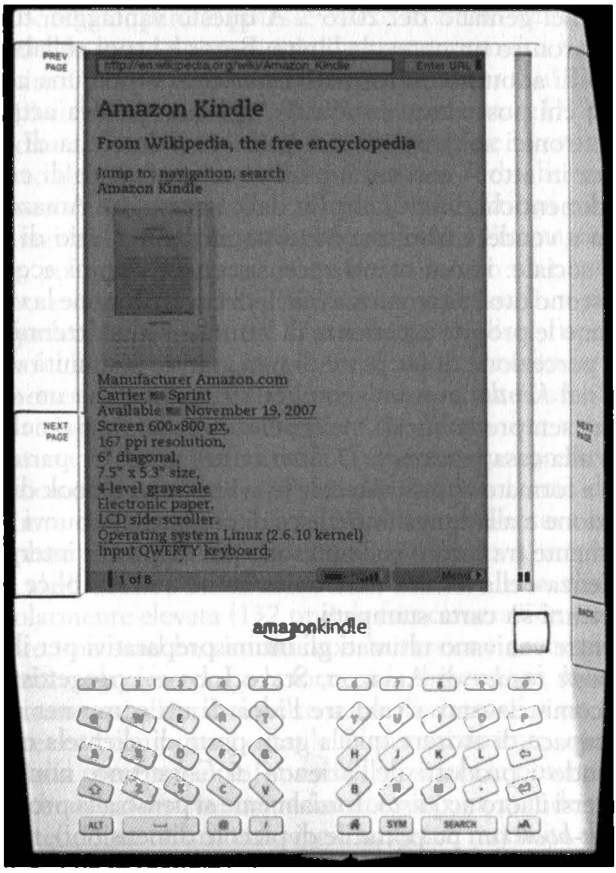


FIG. 5.2. La prima versione del *Kindle* Amazon, risalente al 2007.

subitanea affermazione? Da un lato le modalità di vendita, che passavano attraverso il portale di *e-commerce* più popolare al mondo; dall'altro una formidabile novità che lo distingueva da tutti i dispositivi concorrenti: la possibilità di acquistare i libri elettronici non passando attraverso un pc, ma connettendosi direttamente a una rete di telefonia mobile. In questo modo era possibile avere costantemente a disposizione un'enorme quantità di libri scaricabili con un semplice *click*; la prima libreria digitale contava un totale di 88.000 titoli, divenuti 275.000 alla fine del 2008 e oltre tre milioni (tra cui più di 100.000 in lingua

italiana) nel gennaio del 2016[29]. A questo vantaggio, tuttavia, faceva riscontro un notevole limite: Bezos e i suoi collaboratori decisero di adottare un formato caratterizzato da una codifica chiusa[30]; chi possedeva un *Kindle*, dunque, poteva acquistare libri elettronici soltanto presso Amazon. Tale scelta di campo – tuttora in atto – costituì inizialmente un fattore di crescita; non si dimentichi, infatti, che fin dalle sue origini Amazon non si limita a vendere libri, ma ha costruito uno spazio di condivisione sociale: i suoi utenti recensiscono i volumi acquistati, suggeriscono titoli alternativi a quelli di cui si propone la vendita, scambiano le proprie esperienze di lettura. Ciò ha determinato la diffusa percezione di far parte di una grande comunità virtuale che ha nel *Kindle* non un semplice strumento, ma un «canale per stare sempre connessi, nella selezione dei testi e nella loro lettura, alla casa madre»[31]. D'altro canto, però, far parte di un sistema a formato chiuso ostacola lo sviluppo di e-book di nuova generazione e alla lunga impedisce di conquistare nuovi clienti, specialmente tra coloro che non sono più disposti a interpretare l'esperienza della lettura elettronica come una semplice replica della lettura su carta stampata.

Mentre venivano ultimati gli ultimi preparativi per il lancio dell'*e-book reader* di Amazon, Steve Jobs e i progettisti della Apple cominciavano a valutare l'idea di un computer a basso costo, capace di attirare quella gran parte di clientela che, pur ammirando i prodotti dell'azienda di Cupertino, non poteva permettersi il loro acquisto. Inizialmente si pensò alla produzione di un *net-book* (un pc portatile di piccole dimensioni), ma quasi subito Jobs si rese conto del fatto che la soluzione giusta sarebbe stata un'altra: creare un oggetto strutturalmente diverso da un computer tradizionale, caratterizzato da minimalismo, eleganza e semplicità d'uso[32]. L'essenza di questo nuovo dispositivo sarebbe stata lo schermo, cui erano delegate tutte le funzioni solitamente assegnate alla tastiera; la sua forma quadrangolare avrebbe ricalcato quella di un foglio di carta; il fondo doveva

[29] Fonte Amazon: http://www.amazon.it/Kindle-schermo-touch-riflesso-Wi-Fi/dp/B00KDRUCJY/ref=sr_1_2?ie=UTF8&qid=1454236724&sr=8-2&keywords=kindle (ultimo accesso: marzo 2016).

[30] Per formato di codifica si intende la «convenzione usata per leggere, scrivere e interpretare i contenuti di un file»: Eletti e Cecconi [2008, 130].

[31] Cfr. Roncaglia [2010, 107].

[32] Per la ricostruzione che segue vedi Isaacson [2011, 526-546].

essere bombato, perché potesse essere afferrato senza problemi con una sola mano; lo spessore doveva essere molto ridotto, per diminuire il peso e migliorare il design. Finalmente, il 27 gennaio del 2010, il fondatore della Apple poteva presentare l'*iPad*, messo in vendita al prezzo di 499 dollari. Le parole e i gesti utilizzati nel corso del lancio tenutosi all'*auditorium* Yerba Buena di San Francisco sono essenziali per comprendere i principi guida della progettazione[33]. Dapprima venne proiettata l'immagine di un *iPhone*, poi quella di un pc portatile; in mezzo un punto interrogativo e una domanda: «Può esserci qualcosa lì in mezzo?». Quel qualcosa doveva essere di gran lunga migliore rispetto a un telefono cellulare o a un *laptop* «per alcune azioni fondamentali» («far better at some key things»); il suo aspetto sarebbe stato molto vicino a quello di un oggetto che, dopo aver vissuto una larghissima fortuna nell'antichità, era stato progressivamente dimenticato: la tavoletta, che ora rinasceva in forma di tablet. Dal punto di vista tecnologico l'*iPad* non presentava novità di particolare rilievo; la sua fisionomia riprendeva, ampliandola, quella dell'*iPhone*; lo schermo non vantava una risoluzione particolarmente elevata (132 ppi); la fotocamera non era ancora presente (ma sarebbe arrivata con la versione successiva). Ciò che contava davvero erano la forma e le dimensioni; esse, infatti, suggerivano usi diversi rispetto a quelli riservati a un telefono cellulare o ad computer portatile. Non casualmente, quando nel corso della presentazione Jobs volle mostrare le potenzialità del nuovo *device*, si sedette comodamente su una grande poltrona, trasmettendo un chiaro messaggio sulle sue modalità di utilizzo (fig. 5.3): l'*iPad* invitava a una fruizione rilassata dei contenuti digitali, in una posizione *lean back* («appoggiati all'indietro»), come quando si legge un romanzo o si guarda un film; un pc, al contrario, richiede di stare seduti a un tavolo, in posizione *lean forward* («protesi in avanti»), come quando si scrive o si studia[34]. Per la prima parte della dimostrazione, riservata all'illustrazione delle funzioni del nuovo *device*, furono previsti poco più di dodici minuti, così frazionati:

a) navigare in rete (tre minuti);

[33] La presentazione è integralmente riprodotta in rete: https://www.youtube.com/watch?v=_KN-5zmvjAo (ultimo accesso: marzo 2016).

[34] Riguardo a queste diverse situazioni di fruizione dell'informazione scritta, sonora e multimediale, vedi Roncaglia [2010, 14-16].

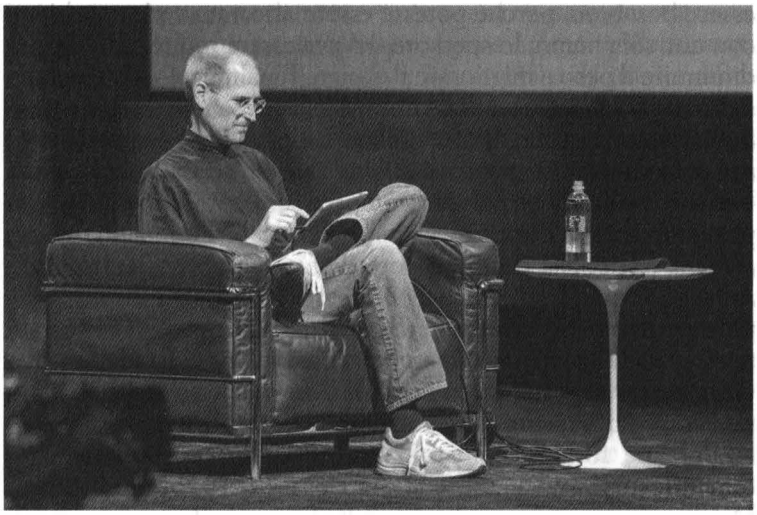


FIG. 5.3. Steve Jobs illustra il funzionamento dell'*iPad* nel corso della presentazione a San Francisco, 27 gennaio 2010.

b) inviare e ricevere e-mail (un minuto e mezzo);
c) scorrere e condividere fotografie (tre minuti);
d) ascoltare musica (due minuti);
e) annotare impegni sul calendario (mezzo minuto);
f) consultare una mappa (un minuto);
g) osservare e scaricare video (un minuto e mezzo).

In questa fase iniziale non era stato previsto spazio per gli e-book; in seguito, però, dopo aver lasciato la scena ad alcuni collaboratori che avevano avuto il compito di approfondire svariati aspetti tecnici, Jobs riprese la parola, sedendosi nuovamente sulla sua poltrona nera per illustrare le qualità del nuovo dispositivo in funzione di lettore di libri elettronici; questo passaggio ebbe una durata di cinque minuti[35]. Una distribuzione dei tempi così strutturata lascia intendere come fin dal suo lancio l'*iPad* sia stato pensato come un dispositivo destinato principalmente ad attività ludiche o informative; il suo uso come strumento di lettura era di fatto equiparato a

[35] In quel momento Jobs ebbe modo di soffermarsi anche sul formato di codifica prescelto, il più importante e diffuso sistema aperto (*ePub*), che avrebbe consentito la lettura di e-book scaricabili liberamente.

una funzione aggiuntiva, cui peraltro veniva riconosciuta una speciale dignità (tanto da meritare all'interno della presentazione uno spazio autonomo e un tempo particolarmente esteso), ma anche una maggiore distanza dai gusti del grande pubblico. Forse per questa ragione il portale online dedicato all'acquisto dei libri (*iBooks store*) per lungo tempo non ha ricevuto dalla casa madre la medesima attenzione riservata agli altri settori, certamente più remunerativi. Ora, però, le cose stanno cambiando; l'applicazione *iBooks* – indispensabile per la lettura dei libri digitali – è stata preinstallata su tutti gli *iPad* e gli *iPhone* messi in vendita (prima doveva essere scaricata dagli utenti) e l'*iBooks store* – proprio mentre le vendite di libri elettronici all'interno di Amazon stanno subendo una significativa flessione[36] – ha cominciato a crescere al ritmo di un milione di nuovi clienti al mese[37]. Siamo dinanzi a uno storico passaggio di consegne nel gusto dei lettori, dall'economico e conservativo *Kindle* al più costoso e innovativo *iPad*?[38] Nessuno può dirlo con certezza. Nel frattempo, però, si sta verificando un altro mutamento di grande rilievo: è di qualche mese fa la notizia che per la prima volta il numero degli e-book scaricati sugli *iPhone* ha superato quello dei libri elettronici acquistati con l'*iPad*. Un nuovo, minaccioso, avversario si profila all'orizzonte...[39].

4. *Le forme del libro: aspetti grafico-visuali*

4.1. *La fine della civiltà della pagina?*

Curare l'edizione di un e-book non significa allestire semplicemente una successione di parole ordinate su un supporto digitale; il patto con il lettore cui si è fatto cenno in precedenza

[36] Al riguardo vedi http://www.linkiesta.it/it/article/2015/11/04/il-futuro-degli-ebook-non-passa-dagli-ereader/28060/ (ultimo accesso: marzo 2016).

[37] Cfr. Mancini [2015].

[38] Allo stato attuale (marzo 2016) i due dispositivi nelle loro configurazioni base vengono messi in vendita rispettivamente al prezzo di 59,99 € (*Kindle fire*) e di 299 € (*iPad* mini 2).

[39] http://www.firstonline.info/a/2015/02/15/libro-contro-ebook-o-libro-ed-ebook-contro-tutti/2e6c70f5-9f75-4fbf-8ec5-c2d2883fcb68 (ultimo accesso: marzo 2016).

(cfr. il paragrafo 1) impone che coloro che curano la messa in rete di un testo elettronico (autori, editori, programmatori) adottino una serie di strategie riguardanti i caratteri distintivi che contribuiscono in modo determinante a definire l'identità di un libro; tra di essi i più rilevanti sono il *formato*, la *proporzione* e la *mise en page*. L'espressione *formato* indica gli aspetti prettamente dimensionali, cioè, in senso «assoluto», le misure dell'altezza e della larghezza di volume[40], mentre la *proporzione* definisce il rapporto tra la base e l'altezza della pagina, fornendoci un indice della «larghezza» o della «strettezza» di un libro[41]; se il formato può variare fortemente, il valore della proporzione – indicata dal quoziente decimale ottenuto dividendo la larghezza per l'altezza (L/H) – mostra oscillazioni molto più limitate; esso, infatti, è quasi sempre sensibilmente inferiore ad 1 (corrispondente alla forma del quadrato) poiché, per un'inveterata tradizione trasmessa dal libro manoscritto ai volumi a stampa, i libri che passano per le nostre mani sono più alti che larghi[42]. Quanto alla *mise en page*, essa regola il rapporto esistente tra la massa testuale (l'insieme dei caratteri che compongono il testo come lettere, segni di interpunzione, simboli) e lo spazio destinato a contenerla; essa, dunque, è il risultato visivo del processo di «formattazione» del testo, determinato da alcuni parametri fissi: i quattro margini, lo specchio di rigatura (delimitato delle linee che marcano i quattro lati della pagina scritta formando un quadrilatero che può essere eventualmente diviso in più colonne) e l'unità di rigatura (il valore medio dell'interlinea, calcolato suddividendo l'altezza dello specchio di rigatura per il numero delle interlinee, pari a quello delle rettrici diminuito di una)[43].

Come è naturale, esiste uno stretto rapporto tra il formato, la proporzione e l'impaginazione di un libro manoscritto o a

[40] L'espressione *formato* in ambito codicologico può indicare sia gli aspetti propriamente dimensionali (in senso «assoluto»), sia il rapporto tra la base e l'altezza della pagina o «proporzione» (in senso «relativo»), sia, infine, le modalità attraverso le quali si ottengono i bifogli e i fascicoli (vale a dire il formato «bibliografico»); cfr. Bozzolo e Ornato [1980, 217-218]; Gumbert [1986]. Per comodità di esposizione qui si farà riferimento soltanto alla prima accezione.

[41] Cfr. Maniaci [2002, 104-105].

[42] Al proposito cfr. Bozzolo e Ornato [1980, 310-318] in relazione a manoscritti cartacei prodotti nel secolo XV.

[43] Cfr. Maniaci [1996, 157].

stampa; si pensi, ad esempio, alle monumentali Bibbie atlantiche, che per la loro mole eccezionale non potevano che presentare un modulo di scrittura grande e un'articolazione dello specchio scrittorio in due colonne corredate da ampi margini bianchi, o, al contrario, alle elegantissime aldine di Manuzio e Bembo, caratterizzate da misure tanto ridotte da rendere necessaria la scelta di un carattere di piccole dimensioni e di un'impaginazione monocolonnare[44]. D'altronde dinamiche di questo tipo caratterizzano anche i volumi a stampa attualmente in commercio, confezionati secondo precise convenzioni nell'assetto librario che, pur se con una amplissima varietà di soluzioni, hanno segnato una linea di continuità nella tradizione – prima manoscritta e poi a stampa – dall'avvento del codice a oggi.

Con l'affermazione degli e-book le norme che per secoli hanno regolato le relazioni che intercorrono tra i parametri costruttivi sopra indicati hanno perso gran parte del loro significato: la varietà dimensionale che caratterizza i volumi cartacei, infatti, è stata sostituita dall'uniformità del supporto di lettura, che con le sue misure fisse *ingabbia* qualunque tipo di testo scaricato all'interno del dispositivo. Ora, visto che la quasi totalità dei libri elettronici fin qui disponibili ha avuto origine dalla *conversione* di volumi progettati per la stampa, si è inevitabilmente posto il problema dell'organizzazione grafica del testo digitale: sarebbe stato preferibile riprodurre fedelmente l'impaginazione degli originali o piuttosto consentire un riadattamento della pagina scritta alle dimensioni del supporto? Nella prima fase di sviluppo degli *e-book readers* vennero tentate entrambe le soluzioni. Il formato più popolare tra quelli progettati per assicurare una rappresentazione del testo pienamente conforme a quanto riportato nella paginazione cartacea è senza alcun dubbio il *pdf*. Sviluppato dalla Adobe agli inizi degli anni Novanta, per un decennio il suo uso ha conosciuto una straordinaria fortuna, inizialmente divisa tra i contenuti destinati ai personal computer e quelli rivolti a dispositivi mobili dotati di schermi sufficientemente ampi[45]. Lo scenario

[44] Al proposito cfr. rispettivamente il capitolo III, paragrafo 5.2 e il capitolo IV, paragrafo 5.3.

[45] Per una storia del pdf (Portable Document Format) vedi https://en.wikipedia.org/wiki/Portable_Document_Format (ultimo accesso: marzo 2016).

è radicalmente mutato dopo la massiccia diffusione di lettori di seconda generazione basati sull'*e-paper*[46], che, per garantire una piena mobilità, presentano formati di dimensioni molto contenute (di norma oscillanti tra i 6 e i 7 pollici); il pdf, infatti, è stato progressivamente dirottato verso supporti adatti a una consultazione *lean forward* (come ad esempio i *laptops*), divenendo di fatto uno strumento associato a prodotti di lavoro e non di intrattenimento. Le ragioni di questa scelta sono facilmente comprensibili: su schermi di piccole dimensioni i file pdf risultano non leggibili, specialmente se la pagina cartacea che devono riprodurre ha misure medio-grandi o grandi. Ciò ha determinato la definitiva affermazione dei formati di visualizzazione *fluidi*, che propongono un'impaginazione ad andamento dinamico; essi consentono al lettore di regolare la tipologia e la dimensione dei caratteri e talvolta anche l'estensione dei margini. Tale soluzione ha il vantaggio di garantire il miglior livello di leggibilità possibile, ma presenta pure una grave controindicazione: ogni volta che si introduce una variazione nel *font* o nel modulo delle lettere viene prodotta una modifica dell'intera struttura visiva del testo. La conseguenza di tale continuo processo di riassetto del quadro scrittorio è facilmente intuibile: esso ha sancito la rinuncia all'uso delle pagine, sostituite da una serie di schermate che nei lettori di più larga diffusione (ci si riferisce qui ancora una volta al *Kindle* e all'*iPad*) vengono contrassegnate con un numero che varia in base alle opzioni di visualizzazione. La perdita della pagina in prima battuta potrebbe sembrare nulla più che un fastidioso inconveniente, ma in realtà segna un mutamento epocale nella nozione stessa di «libro». Il continuo susseguirsi di schermate prive di marcature fisse, infatti, sta provocando un imprevedibile ritorno a una modalità di lettura «estensiva», in qualche modo accostabile a quella che caratterizzava la «civiltà del rotolo»: essa prevedeva un percorso esclusivamente orizzontale del testo, attraverso un'ininterrotta sequenza di colonne prive di numeri di riferimento; ritrovare determinati luoghi testuali, dunque, era piuttosto complicato, tanto che gli antichi usualmente preferivano citare a memoria[47]. Nel codice e nel libro a stampa, al contrario, la parte del testo che si presenta

[46] Cfr. il paragrafo 2.
[47] Cfr. Cavallo [1989b, 340].

dinanzi agli occhi del lettore è circoscritta dal campo della pagina, che impedisce una visione continua dell'insieme; da qui la possibilità di affiancare alla lettura di diletto, lineare e continua, una lettura di studio, frazionata e interrotta, che tenta di cogliere il dialogo istituito tra i vari livelli del testo ed è caratterizzata da un continuo ricorso all'intertestualità. Una modalità di lettura che – almeno per ora – non può essere applicata ai supporti elettronici, poiché è resa impossibile dalla mancanza dei numeri di pagina. Ma non basta: l'assenza della paginazione potrebbe comportare la fine di un altro formidabile strumento di esplorazione, per molti versi indispensabile per una piena comprensione dei contenuti di un libro: l'indice. Il suo primo uso non coincise con l'avvento del codice ma fu un portato tipico della cultura scolastica tardomedievale (sec. XIII); se negli ambienti monastici, infatti, fin dall'alto Medioevo l'assimilazione della Scrittura avveniva attraverso una lettura continua, secondo la tecnica della *ruminatio* che consentiva al monaco di imparare a memoria l'intero testo sacro, nelle scuole universitarie parigine e negli *Studia* dei nuovi ordini mendicanti veniva proposta una lettura segmentata. A essa fece riscontro la prima apparizione delle *Concordantiae bibliorum*, testi di consultazione che *indicavano* i passi biblici utili per convalidare le deduzioni delle argomentazioni teologiche, proponendo riferimenti che potevano essere validi per tutti i manoscritti che trasmettevano una determinata opera, indipendentemente dal formato e dall'articolazione della pagina scritta (che variava da un testimone all'altro)[48]. Una nuova e più moderna forma di indicizzazione, strettamente legata al numero di pagina fu introdotta con l'avvento del libro a stampa e la conseguente affermazione dell'idea di *edizione*. Una prima sperimentazione al riguardo venne compiuta alla fine del Quattrocento, nell'officina tipografica di Aldo, per il già menzionato *Dictionarium graecum* edito nel 1497[49]; l'operazione compiuta da Manuzio fu molto semplice: egli si limitò ad aggiungere nella sezione iniziale un semplice prontuario che disponeva in ordine alfabetico tutti i lemmi latini presenti nel dizionario greco, seguiti dal rinvio numerico al luogo in cui quella parola veniva utilizzata come traduzione del lemma

[48] Cfr. Quinto [1995, 120].
[49] Al proposito cfr. il capitolo IV, paragrafo 7.

greco; il vocabolario greco-latino si trasformava così in un essenziale dizionario latino-greco, raddoppiando le sue potenzialità interpretative[50]. Pochi anni dopo (nell'ottobre del 1502) Aldo compiva un'operazione di più alto profilo, dotando le *Metamorfosi* di Ovidio di due indici: il primo è costituito da schede lunghe, con discussioni filologiche e rinvii ad autori classici; il secondo è un ricco prontuario dei miti, degli dei e degli eroi menzionati nell'opera ovidiana che grazie a esso poteva essere consultata come un dizionario di mitologia classica[51]. Repertori di tal genere non sono soltanto strumenti utili a «pescare qualche pesciolino»[52], ovvero a ritrovare particolari testuali legati a specifici interessi di studio, ma rappresentano un vero e proprio capitolo in più di un'opera, capace di offrire una guida al testo che permette di scoprire nessi e collegamenti tra persone, luoghi e idee, secondo percorsi che spesso non coincidono con gli itinerari tracciati dall'autore. La rinuncia agli indici, in definitiva, pone un serio problema a chi è chiamato ad allestire i supporti attraverso i quali scorrono i flussi del testo elettronico: visto che ciò che conta davvero non è la quantità delle risorse che vengono acquisite, ma la loro accessibilità, selezione e interazione, come recuperare le potenzialità ermeneutiche di questo formidabile strumento di ricerca e di studio? Da parte mia, credo che vi sia una sola soluzione possibile: tornare alla scansione testuale scandita dalla presenza delle pagine. Essa potrebbe essere ottenuta attraverso varie strategie, tra le quali due appaiono le più facilmente percorribili. Una prima opzione potrebbe essere rappresentata dalla messa in vendita di lettori di dimensioni maggiori rispetto a quelli attualmente in commercio, che con il loro formato (corrispondente più o meno a quello di un foglio A4) consentirebbero la conversione in pdf (o in altri formati equivalenti) di quasi tutti i libri cartacei attualmente disponibili[53]. Una seconda soluzione, più semplice ed economica, è data da una modifica apportata non ai supporti di lettura, ma ai testi elettronici contenuti all'interno di essi, cui

[50] Cfr. Vecce [1998, 115-116].

[51] Cfr. *ibidem*, 123-124.

[52] Secondo il parere di Gustavo Vinay, riportato in Leonardi [1995, VII].

[53] In tale direzione sembra andare il nuovo *device* messo in vendita dalla Apple nel novembre del 2015, l'*iPad Pro*, dotato di dimensioni davvero generose e inedite per questa categoria di prodotti: cm 30 × 22 (12,9").

basta aggiungere una serie di *anchor tags* («marcatori di ancoraggio»), corrispondenti all'inizio di ciascuna pagina dell'edizione cartacea di riferimento[54]; in tal modo i lettori possono raggiungere in ogni momento una determinata pagina di una certa edizione, indipendentemente dalle dimensioni del *reader* e dalle scelte di formattazione riguardanti l'assetto del testo digitale. Perché tale accorgimento non è stato ancora adottato da chi disegna le architetture lungo le quali sono disposti i flussi testuali dei più diffusi *e-book readers* attualmente in commercio? Pur se con molta cautela, si può ipotizzare che gli ostacoli non siano tanto di tipo tecnico, ma piuttosto di natura commerciale e ideologica: da una parte occorre considerare che il numero degli utenti che ricorrono al sistema delle citazioni è tanto esiguo da non giustificare una modifica dei software di lettura; dall'altra non è da escludere che i produttori dei supporti elettronici percepiscano il ritorno alla pagina come un passo indietro, sgradito a chi vuole affermare l'irreversibile novità introdotta dalla cultura dell'e-book. Se così fosse, saremmo dinanzi a un errore di portata storica: il ricorso a quel secolare strumento di partizione, infatti, non costituirebbe un anacronistico *déjà-vu*, ma lancerebbe un ponte in grado di colmare il vuoto attualmente esistente tra il libro cartaceo e il libro digitale, aprendo una strada che sarebbe percorsa da un gran numero di viaggiatori, almeno fino al giorno (ancora molto lontano) in cui i libri di carta diverranno un raro oggetto di culto per pochi collezionisti.

5. *Produzione e diffusione: immigrati digitali vs nativi digitali*

Verso la fine degli anni Novanta del Novecento negli Stati Uniti venne aperto un serrato dibattito sulle cause del declino della qualità della formazione scolastica e universitaria e in particolare sulle difficoltà manifestate dagli studenti a dialogare con un sistema educativo incapace di rispondere alle

[54] Questa soluzione, suggerita in Duntemann [2008, 150], è stata adottata con successo in molti titoli disponibili negli *e-book readers* prodotti dall'azienda canadese Kobo. Anche i più recenti lettori *Kindle* vantano tra le loro funzioni la possibilità di richiamare il numero di pagina corrispondente a quello che compare nella versione cartacea, ma, di fatto, tale opzione non è ancora attiva nei libri in lingua italiana.

loro aspettative e di gestire la comunicazione in modo efficace, partecipativo e realmente comprensibile. Le motivazioni di queste difficoltà vennero messe a fuoco in alcuni contributi dello scrittore americano Mark Prensky; secondo il suo parere in quel momento non si aveva ancora la piena percezione dello svolgimento di una trasformazione complessa, molto diversa rispetto a quelle che avevano contrassegnato i decenni precedenti: i giovani non cambiavano gergo, simboli di appartenenza o stili di comportamento, ma manifestavano – più o meno coscientemente – un atteggiamento di discontinuità cognitiva rispetto al passato[55]. Le generazioni cresciute all'interno del nuovo «paradigma tecnologico» determinato dalla rapidissima diffusione della civiltà digitale, insomma, stavano cominciando ad apprendere e gestire le informazioni in modo diverso dai loro predecessori, tanto da meritare la denominazione di *digital natives*; il loro *status* era da contrapporre a quello dei *digital immigrants*, tutti coloro che, nati prima di questo mutamento epocale, erano stati costretti a imparare «la nuova lingua, le nuove abitudini, le nuove norme comportamentali, affrontando gli imbarazzi e le difficoltà del caso», come chiunque sia trapiantato in una nuova cultura[56]. La linea di confine che separa gli *immigrati digitali* dai *nativi digitali* non veniva indicata chiaramente da Prensky; d'altronde, il processo di sostituzione degli strumenti di conoscenza analogici con i nuovi media digitali si stava realizzando gradualmente, con tempi diversi di paese in paese[57]. Un possibile punto di passaggio venne fissato da alcuni studiosi al 1985, l'anno della prima diffusione del sistema operativo Windows, che segnò l'abbandono dei complicati comandi Dos (eseguibili soltanto grazie all'aiuto della tastiera) a vantaggio di un'interfaccia a finestre (tra le quali ci si sposta grazie all'aiuto di un *mouse*); altri proposero di spostare quel momento più avanti, facendolo coincidere con l'innovazione tecnologica che ha mutato in modo decisivo la nostra vita quotidiana, ovvero la massiccia diffusione di Internet[58], avvenuta a partire

[55] Prensky [2001, 1], citato e tradotto in Ferri [2011, 12].
[56] Mauri [2012, 79].
[57] Cfr. Ferri [2011, 13-14].
[58] Tra i primi *browsers* basterà ricordare *Netscape Navigator*, online dal dicembre del 1995, e *Internet Explorer*, nel web dal gennaio del 1996.

dal 1996 (ma in Italia estesa significativamente all'uso domestico dall'inizio degli anni 2000)[59]. La tesi di Prensky, inizialmente accolta con molto favore, è stata successivamente criticata per la mancanza di evidenze scientifiche che mostrino l'esistenza di un'effettiva frattura generazionale e per la sua indubbia tendenza alla semplificazione: essa non tiene conto di variabili come la cultura e l'educazione familiare e finisce per semplificare realtà molto complesse (basti pensare che nell'unica categoria degli *immigrati digitali* sono collocati individui caratterizzati da gradi diversissimi di alfabetizzazione informatica, da coloro che hanno serie difficoltà a utilizzare un *mouse* a chi è capace di risolvere brillantemente i difficili problemi di configurazione posti da un pc bizzoso). D'altro canto essa ha avuto l'indubbio merito di porre l'attenzione su un tema di carattere pedagogico fino a quel momento rimasto inespresso: esiste una linea di confine nelle modalità di apprendimento determinata dall'avvento delle nuove tecnologie digitali[60]. Se i gutenberghiani, infatti, tendono ad eseguire un compito cognitivo alla volta, secondo un modello di comunicazione alfabetico e lineare, i *nativi digitali* preferiscono attuare una pratica di esperienze cognitive multiple, che prende il nome di *multitasking*[61]. Essa prevede un uso contemporaneo di svariati dispositivi elettronici con l'obiettivo di svolgere nello stesso momento un vasto arco di attività in un ambito prevalentemente comunicativo[62]; i rischi di questi meccanismi assimilativi sono piuttosto evidenti: lo svolgimento sincronico di atti ludici e formativi può provocare un'oscillazione tra momenti di concentrazione e tempi di disattenzione, dalla quale possono derivare gravi difficoltà nella corretta acquisizione dei contenuti più impegnativi[63]. Il *multitasking* riflette una delle più grandi novità introdotte dalla massiccia diffusione del web e in particolare dall'avvento della rete di secon-

[59] Al proposito vedi http://gandalf.it/dati/dati3.htm (ultimo accesso: marzo 2016).

[60] Ciò è quanto emerge, ad esempio, dal programma di ricerca internazionale «New millennium learners», che studia e analizza i comportamenti e gli stili cognitivi della popolazione scolastica dei principali paesi sviluppati; al riguardo vedi Ferri [2011, 15-23].

[61] Cfr. *ibidem*, 63-64.

[62] Cfr. Maldonado [2009].

[63] Cfr. Mauri [2012, 118].

da generazione, comunemente indicata con il nome di Web 2.0[64]; la sua affermazione (avvenuta tra il 2004 e il 2005) ha segnato il passaggio da una visione di Internet come semplice vettore di documenti ipertestuali statici, secondo un andamento unidirezionale (dal web all'utente), a una rete caratterizzata da una comunicazione multidirezionale, che consente agli utenti non soltanto di usufruire di contenuti multimediali, ma anche di modificarli o di crearli[65]. La filosofia di questa nuova generazione di servizi web è basata su alcuni concetti fondamentali: la facilità d'uso (ogni applicazione online deve essere utilizzabile senza la necessità di leggere un manuale); la dimensione espressiva (ogni utente deve poter produrre nuovi contenuti attraverso strumenti come i blog, le chat, i forum, i *wiki*); la dimensione comunicativa (ogni nuovo contenuto deve essere accessibile all'intera *community* e reso condivisibile in tempo reale); la dimensione comunitaria (la versione finale deve essere il risultato dell'interazione nell'ambito di una comunità di utenti che hanno un ruolo attivo nei processi di creazione e condivisione)[66]. Una volta che i contenuti sono stati acquisiti, saranno rielaborati secondo due fondamentali modalità, messe a fuoco qualche tempo fa da Paolo Ferri: il *mash up* e la *conoscenza distribuita*. Il *mash up* (letteralmente *combinazione*) consiste nella miscelazione di temi multimediali volta a dare loro un significato diverso rispetto a quello originario; non ci si riferisce, dunque, a un semplice *taglia e incolla*, ma alla creazione di un prodotto originale dotato di connotazioni espressive autonome[67]. La *conoscenza distribuita* è fondata sulla disponibilità a partecipare a un continuo scambio di idee, informazioni e servizi che avviene all'interno della rete. Tale atteggiamento partecipativo può essere più o meno consapevole: non molti sanno, ad esempio, che quando inseriamo un *item* di ricerca all'interno di Google lo mettiamo a disposizione di tutti gli utenti che, quando digiteranno le prime lettere della parola da noi pre-

[64] Il termine venne introdotto nel 2004 da Dale Dougherty e Tim O'Really, rispettivamente vicepresidente e presidente di una casa editrice informatica statunitense, la O'Really Media, nell'ambito di una serie di conferenze incentrate sulla nuova generazione di servizi Internet: Mercanti [2013, 148].

[65] Al riguardo vedi Prati [2007].

[66] Cfr. https://it.wikipedia.org/wiki/Web_2.0 (ultimo accesso: marzo 2016).

[67] Cfr. Ferri [2011, 61-63].

scelta come strumento di indagine, visualizzeranno il nostro *item* per intero, poiché verrà proposto dal *browser* come «suggerimento di ricerca». D'altro canto esistono anche portali di informazione collettiva ad autorialità multipla e condivisa, come l'enciclopedia gratuita Wikipedia, fondata nel 2001 e ora dotata di milioni di lemmi; il suo caso è particolarmente interessante, poiché i *nativi digitali* (specialmente i più giovani) hanno spesso un atteggiamento acritico nei confronti delle informazioni ivi trasmesse, che però in realtà in molti casi non sono sufficientemente attendibili, non solo perché liberamente modificabili da chiunque, ma soprattutto poiché il requisito richiesto per la loro ammissione non è la verità o la correttezza, ma la *verificabilità*, ovvero la possibilità data a chiunque legge di verificare se quanto afferma il testo è già stato pubblicato da una fonte ritenuta attendibile[68]. I più importanti luoghi di condivisione di informazioni per i nativi digitali, comunque, sono senza alcun dubbio i social network (Facebook, Twitter, Instagram, WhatsApp), cui si può essere costantemente connessi grazie alla vertiginosa diffusione degli *smartphone* (posseduti dall'85% dei giovani al di sotto dei 30 anni in Italia)[69]; essi consentono un legame costante con la propria *community*, che spesso diviene l'ambiente privilegiato per svolgere qualsiasi attività ludica, informativa o divulgativa. L'impressionante diffusione di queste comunità virtuali tra la popolazione studentesca[70] pone seri interrogativi sui possibili mutamenti da essa prodotti nelle abitudini di lettura dei *digital natives*; chi frequenta quegli ambienti virtuali privilegia una fruizione ipertestuale molto rapida, prendendo a riferimento le informazioni disponibili nella rete, e tende ad acquisire le notizie di cui ha bisogno in una «dimensione collettiva-connettiva», senza dare spazio all'autorevolezza di una fonte attendibile che orienta il pensiero di coloro che leggono. Questo nuovo «modus legendi», basato sulla rapida fruizione di testi volatili di immediato consumo, consentirà la sopravvivenza

[68] Cfr. https://it.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Verificabilità (ultimo accesso: marzo 2016).

[69] Il dato è riferito al 2015: Censis-Ucsi [2015].

[70] Una recente indagine ha rivelato che più del 90% dei nati tra il 1996 e il 2010 dichiara di utilizzare quotidianamente le chat: http://hubmiur.pubblica.istruzione.it/web/ministero/focus030216 (ultimo accesso: marzo 2016).

del testo autoriale-lineare su cui è fondata la cultura gutenberghiana del libro o esso è destinato a un'inesorabile estinzione?

6. *Pratiche di lettura: tra Petrarca e Facebook*

In una fase di profondo mutamento come quella in cui ci troviamo, contrassegnata da «sintomi forti di dissoluzione dell'*ordine del leggere* proprio della cultura scritta occidentale»[71], prevedere quali saranno le abitudini di lettura dei *nativi digitali* non è agevole. Vi sono però alcuni dati che possono indurci a qualche riflessione: in primo luogo non si può affermare con certezza che ci sia un nesso diretto tra la rapidissima espansione degli strumenti di intrattenimento multimediale e il calo della lettura di libri cartacei che caratterizzerebbe le giovani generazioni. Le cifre di cui disponiamo al riguardo sono contrastanti; il *Kids and Family reading report*, che monitora le abitudini dei giovani lettori statunitensi, ha rilevato che il tasso di studenti compresi tra i 6 e i 17 anni che usano leggere libri per svago 5-7 giorni alla settimana è progressivamente sceso dal 37% del 2010 al 34% del 2012, fino ad attestarsi al 31% del 2014. D'altro canto, ben diversa è la situazione in Gran Bretagna: il 41% degli alunni nella fascia 8-18 anni legge abitualmente ogni giorno al di fuori dell'orario scolastico, mentre nel 2010 la stessa percentuale era sotto il 30%[72]. Secondariamente è importante sottolineare che l'e-book è un supporto di lettura poco apprezzato dai giovani lettori: negli Stati Uniti i titoli elettronici rappresentano il 27% del mercato dei libri rivolti agli adulti, ma solo il 12% di quello orientato ai bambini e agli *Young Adults*; tale tendenza è ancora più chiaramente definita in Italia, dove il pubblico che si cimenta nella lettura elettronica è principalmente formato dagli appartenenti a una fascia di età compresa tra i 20 e i 44 anni; si tratta di lettori non necessariamente esperti di tecnologia, abituati a servirsi del cartaceo e del digitale, che preferiscono l'uno o l'altro supporto a seconda delle circostanze di utilizzo[73]. Ciò lascia

[71] Petrucci [1995, 435].

[72] http://www.ilmessaggero.it/societ/piaceri/tablet_libri_cambiate_abitudini_lettura_bambini-1223236.html (ultimo accesso: marzo 2016).

[73] Per i dati qui riportati cfr. Magno [2016, 58].

intendere che se volessimo trovare un dispositivo attraverso il quale intercettare il desiderio di lettura di bambini e ragazzi, non dovremmo puntare sull'*e-book reader* ma su altri *devices* maggiormente innovativi e dotati di una pronunciata interattività. A ben pensarci, però, il vero punto di snodo sul quale si giocheranno i destini della lettura giovanile non è rappresentato dagli strumenti, ma dagli stili di vita. Al proposito, uno dei tratti che connotano in maniera più significativa la società occidentale moderna è il valore profondamente positivo assegnato all'attivismo, alla velocità e alla produttività: non casualmente tutto ciò che si allontana dall'idea di dinamismo ed efficienza viene sminuito, deprezzato e in qualche caso addirittura temuto come una pericolosa «perdita di tempo». Per tale ragione l'industria dell'intrattenimento propone ai *consumatori* più giovani attività di vario genere (chattare, navigare, ascoltare musica, osservare video, giocare ai videogame) che promettono di riempire questo vuoto, ma in realtà determinano un sovraccarico cognitivo e la conseguente proiezione in un tempo virtuale, frammentato e veloce, nel quale si provano esperienze conoscitive epidermiche e superficiali, prive di qualsiasi rielaborazione critica. Si arriva così al paradosso che, specialmente per i più giovani, «la noia tipica della contemporaneità non è provocata dall'assenza di stimoli informativi – come accadeva sovente in passato – bensì dal loro profluvio»[74]; in altre parole, il desiderio di sfuggire alla noia può generare nelle giovani generazioni un sentimento di inerzia, indifferenza e disinteresse verso quanto accade nel mondo reale che potremmo definire, con una parola cara al lessico dantesco, *accidia*. Una delle più evidenti urgenze pedagogiche dei nostri tempi sarà dunque l'attuazione di strategie tese a superare questa *impasse*; altrettanto manifesta sarà la necessità di affidare una parte di questo compito alla principale istituzione educativa cui si riferiscono le giovani generazioni, vale a dire la scuola. Come procedere in questa direzione? Il primo passo da compiere è senza dubbio quello di rovesciare la scala di valori, restituendo piena dignità ai tempi lenti dell'interiorità; solo allora sarà possibile riconquistare il diritto di appropriarci degli spazi lasciati liberi dal «tempo della noia» per farli diventare il luogo di espressione del «tempo

[74] Salarelli [2006, 71].

della creatività»[75]. La lettura di testi narrativi lineari può rappresentare un contenuto utile a riempire di senso quegli spazi? Alcune preziose indicazioni al riguardo provengono da uno dei più appassionati lettori del Medioevo italiano, Francesco Petrarca; in un passo del *Secretum* – il diario autobiografico in cui esprime i suoi tormenti interiori attraverso un dialogo ideale con sant'Agostino – egli si sofferma proprio sul potere terapeutico che un certo tipo di lettura può avere nei confronti di chi tenta di guarire dal malanno della noia: «E quando a un'attenta lettura ciò ti dovesse succedere, marca i passi utili con note evidenti, come ho detto al principio, quasi fossero uncini con i quali li fissi alla memoria, quando volessero andarsene. Con questo aiuto resisterai a piè fermo contro tutti i mali in genere, e in ispecie contro l'accidia» (II.126)[76].

Secondo Petrarca, dunque, la miglior lettura possibile è quella accompagnata dalla scrittura; del resto l'efficacia di un rapporto interattivo col testo è ribadita in una lettera indirizzata all'amico Lapo da Castiglionchio, in cui si torna sulla relazione esistente tra l'occhio (che stimola la penna) e la penna (che frena l'occhio), poiché «lo scrivere è più lento del leggere e proprio per questo agisce più efficacemente sulla memoria»[77]. Ora, non possiamo certo pretendere che i giovani lettori dei nostri tempi possano porsi sulle tracce dell'autore del *Canzoniere*, capace di dotare i manoscritti della sua biblioteca di migliaia di postille autografe di commento, revisione e interpretazione, che potevano essere sottoposte all'attenzione di amici e discepoli divenendo oggetto di discussione e di studio; più modestamente, però, potremo proporre loro la pratica della *buona lettura* come una relazione di scambio reciproco con il testo narrativo che trova la sua espressione nella scrittura di appunti, pensieri, osservazioni. Queste operazioni interpretative sono tradizionalmente compiute sul libro cartaceo in forma di notazioni aggiunte a mano nei margini del volume, ma possono assumere una particolare valenza creativa all'interno di un libro digitale; i software di lettura *iBooks* e *Kindle*, infatti, consentono di produrre interventi di

[75] Cfr. *ibidem*, 73.

[76] Petrarca [1992, 197].

[77] *Fam.* XVIII, 12, 1-5, Petrarca [1942, III, 295-296], citato in Berté [2016, 25-26].

commento condivisibili con una *community* (che nel nostro caso potrebbe essere identificata con il gruppo-classe) ospitata su social network come Facebook o Twitter[78]. Allo stato attuale postille di tal genere possono essere redatte esclusivamente in forma di notazioni di testo, ma è facile prevedere che ben presto sarà possibile inserire all'interno di queste *glosse elettroniche* anche contributi multimediali. Le potenzialità creative di imprese del genere sarebbero senza dubbio interessanti: i giovani lettori potrebbero costruire flussi testuali e ipermediali paralleli rispetto all'opera commentata, finendo per assumere un ruolo da *coautori* e vivendo l'esperienza della lettura come un tempo attivo, capace di realizzarli come parte costitutiva del senso di un testo[79]. Attività di questo tipo avrebbero il merito di garantire un futuro meno incerto al libro per come lo conosciamo oggi e di restituire una nuova vitalità alla testualità lineare da esso trasmessa; un avvenire per la lettura, dunque, assicurato dall'esercizio dell'altra fondamentale azione comunicativa propria delle società alfabetizzate, la scrittura, poiché «gli uomini (o alcuni di essi) continueranno a leggere finché ci saranno uomini (gli stessi o altri) che continueranno a scrivere perché quanto scrivono sia letto da qualcuno; e tutto lascia credere che questa situazione continuerà a esistere per qualche tempo almeno»[80].

[78] Riguardo a *iBooks* cfr. https://support.apple.com/kb/PH19423?locale=it_IT&viewlocale=it_IT (a marzo 2016 la condivisione era disponibile soltanto negli Stati Uniti). Per *Kindle*, cfr. https://www.amazon.it/gp/help/customer/display.html?nodeId=201734070 (ultimo accesso: marzo 2016).

[79] Al proposito vedi Mauri [2012, 102]. Esperienze come quella qui prefigurata potrebbero rappresentare il corrispettivo dei numerosi gruppi di lettura, radicati nel mondo fisico più che in quello virtuale, nei quali sono coinvolti circa 60.000 italiani adulti (per lo più donne), che condividono e discutono il contenuto di libri prevalentemente narrativi. Su questi circoli letterari vedi Smargiassi [2016].

[80] Petrucci [1995, 411].

Riferimenti bibliografici

Riferimenti bibliografici

Agati, M.L. [2009], *Il Libro Manoscritto da Oriente a Occidente. Per una codicologia comparata*, Roma, L'Erma di Bretschneider.

Agostino [2002], S. Agostino d'Ippona, *Le Confessioni*, a cura di A. Landi, Milano, Paoline.

Albanese, M. [2014], *Pannartz, Arnold*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 80, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 801-804.

Alberti, L.B. [1890], *De cifris*, in *Opera inedita et pauca separatim impressa*, a cura di G. Mancini, Firenze, Sansoni.

Ammirati, S. [2013], *The Use of Wooden Tablets in the Ancient Graeco-Roman World and the Birth of the Book in Codex Form: Some Remarks*, in «Scripta», 6, pp. 9-15.

— [2015], *Sul libro latino antico. Ricerche bibliologiche e paleografiche*, Pisa, Serra.

Andrist, P., Canart, P. e Maniaci, M. [2013], *La syntaxe du codex. Essai du codicologie structurale*, Brepols, Turnhout.

Ariosto, L. [1984], *Lettere*, a cura di A. Stella, in C. Segre (a cura di), *Tutte le opere*, III, Milano, Mondadori.

Audin, M. [1956], *À propos des premières techniques typographiques*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 18, pp. 161-70.

Autografi [2009-13], *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, I, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli ed E. Russo, Roma, Salerno Editrice, 2009; *Le Origini e il Trecento*, I, a cura di G. Brunetti, M. Fiorilla e M. Petoletti, Roma, Salerno Editrice, 2013; *Il Quattrocento*, a cura di F. Bausi, Roma, Salerno Editrice, 2013; *Il Cinquecento*, II, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli ed E. Russo, Roma, Salerno Editrice, 2013.

Bacon, F. [1878], *Novum organum*, a cura di T. Fowler, Oxford, Clarendon Press.

Bagnall, R.S. [2009], *Livres chrétiens antiques d'Égypte*, Genève, Droz.

Bahr, G.J. [1968], *The subscriptions in the Pauline Letters*, in «Journal of Biblical Literature», 87, pp. 27-41.

Baldacchini, L. [1989], *La parola alla cassa. Per una storia del compositore nella tipografia italiana*, in «Quaderni storici», 72, pp. 679-698.

— [2001], *Il libro antico*, Roma, Carocci.

Basile, C. e Di Natale, A. [1996], *Un contributo alla manifattura dei papiri: esperienze, teorie, nuove ricerche*, Atti del II Convegno Nazionale di Egittologia e Papirologia (Siracusa, 1-3 dicembre 1995), Quaderni dell'Istituto Internazionale del Papiro, VII, pp. 85-135.

Battaglia Ricci, L. [1989], *Leggere e scrivere novelle tra '200 e '300*, in *La Novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), 2 voll., Roma, Salerno Editrice, II, pp. 629-655.

— [2000], *Boccaccio*, Roma, Salerno Editrice (rist. di L. Battaglia Ricci, *Boccaccio*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, II: *Il Trecento*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 727-877).

— [2003], *Comporre il testo: elaborazione e tradizione*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del Convegno di Urbino (1-3 ottobre 2001), Roma, Salerno Editrice, pp. 21-40.

— [2005], *Illustrare un canzoniere: appunti*, in «Cuadernos de Filologia Italiana», 12 (extra), pp. 41-54.

— [2010], *Edizioni d'autore, copie di lavoro, interventi di autoesegesi: testimonianze trecentesche*, in G. Baldassarri *et al.* (a cura di), *«Di mano propria». Gli autografi dei letterati italiani*, Atti del Convegno Internazionale (Forlì, 24-27 novembre 2008), Roma, Salerno Editrice, pp. 123-157.

Bechtel, G. [1992], *Gutenberg et l'invention de l'imprimerie: une enquête*, Paris, Fayard; trad. it. *Gutenberg*, Torino, Società editrice internazionale, 1995.

Beer, M. [1987], *Romanzi di cavalleria: il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni.

Bellavitis, A. [2015], *'Faranno quel che vorranno'. Testamenti femminili ed empowerment nella Venezia del Cinquecento*, in S. Chemotti e M.C. La Rocca (a cura di), *Il genere nella ricerca storica*, Atti del VI Congresso della Società italiana delle storiche, Padova, Il Poligrafo, pp. 1018-1029.

Bellomo, S. [2004], *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della «Commedia» da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki.

Belloni, G. [2013], *Francesco Petrarca*, in G. Beltramini, D. Gasparotto e A. Tura (a cura di), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Venezia, Marsilio, pp. 150-151.

Beltramini, G. [2016], *La nuova lingua dell'architettura nei decenni di Aldo*, in Manuzio [2016, 29-41].

Bembo, P. [2001], *Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, edizione critica a cura di C. Vela, Bologna, Clueb.

Berté, M. [2016], *«Lector, intende: letaberis». La prassi della lettura in Petrarca*, in *Petrarca lettore. Pratiche e rappresentazioni della lettura nelle opere dell'umanista*, Giornate di studi dell'Università di Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici (11-12 marzo 2014), Firenze, Cesati, pp. 15-39.

Bertelli, S. [2003], *I codici di Francesco di ser Nardo da Barberino*, in «Rivista di studi danteschi», 3/2, pp. 8-21.

— [2006], *Dentro l'officina di Francesco di ser Nardo da Barberino*, in «L'Alighieri», 28, pp. 77-90.
— [2011a], *I manoscritti della letteratura italiana delle origini. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana*, Firenze, Sismel/Edizioni del Galluzzo.
— [2011b], *La tradizione della «Commedia» dai manoscritti al testo*, I: *I codici trecenteschi (entro l'antica vulgata) conservati a Firenze*, Firenze, Olschki.
— [2014], *Codicologia d'autore. Il manoscritto in volgare secondo Giovanni Boccaccio*, in Bertelli e Cappi [2014, 1-80].
— [2016], *La tradizione della «Commedia» dai manoscritti al testo*, II: *I codici trecenteschi (oltre l'antica vulgata) conservati a Firenze*, Firenze, Olschki.
Bertelli, S. e Cappi, D. [2014] (a cura di), *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio. Studi sugli autografi in volgare e su Boccaccio dantista*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
Bertolo, F.M. [2004], *Il libro a stampa*, in F.M. Bertolo, P. Cherubini, G. Inglese e L. Miglio, *Breve storia della scrittura e del libro*, Roma, Carocci, pp. 85-115.
Biagioni, D. [2015], *Gli strumenti del copista nel basso medioevo: un'analisi iconografica (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, fondo Plutei)*, Tesi di laurea in Codicologia, Relatore M. Cursi, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», a.a. 2014-15.
Bianchi, E. [1981], *Il carattere dottrinale della santità di Caterina da Siena nella iconografia del primo Quattrocento*, Atti del Congresso Internazionale di Studi Cateriniani (Siena-Roma, 24-19 aprile 1980), Roma, Curia Generalizia O.P.
Bibbia [1989], *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, Edizioni Dehoniane.
Binsfeld, W. [1973], *Lesepulte auf Neumagener Reliefs*, in «Bonner Jahrbücher», 173, pp. 201-206.
Biringuccio, V. [1540], *De la pirotechnia. Libri 10 dove ampiamente si tratta non solo di ogni sorte & diversita di miniere, ma anchora quanto si ricerca intorno à la prattica di quelle cose di quel che si appartiene a l'arte de la fusione over gitto de metalli come d'ogni altra cosa simile a questa*, Venezia, per Curtio Navò & fratelli al segno del Lion.
— [1977], *De la pirotechnia: 1540*, a cura di A. Carugo, Milano, Il Polifilo.
Blanck, H. [1992], *Das Buch in der Antike*, München, C.H. Beck; trad. it. *Il libro nel mondo antico*, Bari, Dedalo, 2008.
Boccaccio, G. [2013], *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, Rizzoli.
Boccuzzi, M. [2015], *Le quattro dimensioni della scrittura femminile nella Tarda Antichità greca e romana*, in «Segno e testo», 13, pp. 165-209.
Bologna, C. [1993], *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, 2 voll., Torino, Einaudi.
Bonanata, A. [2015], *Tablet al posto dei libri, come sono cambiate le abitudini di lettura dei bambini*, in «Il Messaggero», 2 settembre 2015; http://

www.ilmessaggero.it/societ/piaceri/tablet_libri_cambiate_abitudini_lettura_bambini-1223236.html (ultimo accesso: marzo 2016).

Bonner, S.F. [1986], *L'educazione nell'antica Roma: da Catone il Censore a Plinio il Giovane*, Roma, Armando.

Borea, E. [2001], *Le xilografie delle origini*, in G. Mariani (a cura di), *Le tecniche di incisione a rilievo: la xilografia*, Roma, De Luca, pp. 27-32.

Borghini, V. [1995], *Lettera intorno a' manoscritti antichi*, a cura di G. Belloni, Roma, Salerno Editrice.

Boschi Rotiroti, M. [2004], *Codicologia trecentesca della Commedia*, Roma, Viella.

Bowman, A.K. e Thomas, J.D. [1983], *Vindolanda: The Latin Writing-tablets*, London, Society for the promotion of Roman studies.

— [1987], *New Texts from Vindolanda*, in «Britannia», 18, pp. 125-142.

— [1994], *Vindolanda: The Latin Writing-tablets (Tabulae Vindolandenses II)*, London, The British Museum Press.

— [2003], *Vindolanda: The Latin Writing-tablets (Tabulae Vindolandenses III)*, London, The British Museum Press.

Bozzolo, C. e Ornato, E. [1980], *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge. Trois essais de codicologie quantitative*, Paris, Ed. du Centre national de la recherche scientifique.

Branca, V. [1961], *Copisti per passione, tradizione caratterizzante, tradizione di memoria*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Convegno di studi di filologia nel centenario della Commissione per i testi di lingua (7-9 aprile 1960), Bologna, Commissione per i testi di lingua, pp. 69-83.

— [1987], *Ponte Santa Trinita: per amore di libertà, per amore di verità*, Venezia, Marsilio.

— [1990^{7}], *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze, Sansoni.

Busonero, P. [1999], *La fascicolazione del manoscritto nel basso medioevo*, in P. Busonero *et al.* (a cura di), *La fabbrica del codice. Materiali per la fabbricazione del libro nel tardo medioevo*, Roma, Viella, pp. 33-139.

Camodeca, G. [1994], *Puteoli porto annonario e il commercio del grano in età imperiale*, in *Le ravitaillement en blé de Rome et des centres urbains des débuts de la République jusqu'au Haut Empire*, Actes du colloque international organisé par le Centre Jean Bérard et l'Ura 994 du Cnrs (Naples, 14-16 février 1991), Napoli-Roma, Centre Jean Berard/École française de Rome, pp. 103-128.

— [2007], *Dittici e trittici nella documentazione campana (8 a.C.-79 d.C.)*, in M. David (a cura di), *«Eburnea Diptyca». I dittici d'avorio tra Antichità e Medioevo*, Bari, Edipuglia, pp. 81-107.

— [2009], *Gli archivi privati di «tabulae ceratae» e di papiri documentari. Pompei ed Ercolano: case, ambienti e modalità di conservazione*, in «Vesuviana», 1, pp. 17-42 (anche in M. Corbier e J.P. Guilhembet, a cura di, *L'écriture dans la maison romaine*, Paris, De Boccard, pp. 189-209).

Campanelli, M. [2001], *Polemiche e filologia ai primordi della stampa. Le «Observationes» di Domizio Calderini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
— [2008], *«Si in antiquis exemplaribus incideris...». I manoscritti tra letteratura filologica e gusto antiquario*, in «Segno e testo», 6, pp. 459-499.
Canfora, L. [1988], *Le biblioteche ellenistiche*, in G. Cavallo (a cura di), *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*, Roma-Bari, Laterza, pp. 3-28.
— [2011], *La meravigliosa storia del falso Artemidoro*, Palermo, Sellerio.
Cantarella, E. [2014], *Perfino Catone scriveva ricette: i Greci, i Romani e noi*, Milano, Feltrinelli.
Capasso, M. [1992], *Le tavolette della Villa dei papiri ad Ercolano*, in Lalou [1992, 221-229].
— [1993], *Rileggendo il PFouad III 74*, in «Papyrologica Lupiensa», 2, pp. 163-168.
— [1995], *«Volumen». Aspetti della tipologia del rotolo librario antico*, Napoli, Procaccini.
— [2001], *Gli «instrumenta scriptoria» nell'affresco di «Terentius Neo» a Pompei*, in «Minima epigraphyca et papyrologica», 6, pp. 475-477.
— [2003], *Il ritorno di Cornelio Gallo: il papiro di Qaṣr Ibrîm venticinque anni dopo. Con un contributo di Paolo Radiciotti*, Napoli, Graus.
— [2005], *Introduzione alla papirologia: dalla pianta di papiro all'informatica papirologica*, Bologna, Il Mulino.
Capasso, M. e Radiciotti, P. [1999], *La falsa falsificazione del «de bello Actiaco» (PHerc 817). A proposito di un paradosso ercolanese*, in «Papyrologica Lupiensia», 8 (1999) = *Da Ercolano all'Egitto. II. Ricerche varie di papirologia*, a cura di M. Capasso, Galatina 2000, pp. 129-135.
Carandini, A. [2014], *La Roma di Augusto in 100 monumenti*, Novara, Utet.
Caroli, M. [2012], *Il commercio dei libri nell'Egitto greco-romano*, in «Segno e testo», 10, pp. 1-74.
Carrai, S. [2002], *La prima ricezione del «Decameron» nelle postille di Francesco Mannelli*, in M. Picone (a cura di), *Autori e lettori del Boccaccio*, Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001), Firenze, Cesati.
Casagrande Mazzoli, M.A. [1997], *Foratura, rigatura e «pectines» in codici italiani tardomedievali*, in «Aevum», 71, pp. 423-440.
Casagrande Mazzoli, M.A. e Brunello, M. [2001], *La «tabula ad rigandum». Identikit di uno strumento ergonomico*, in «Gazette du livre médiéval», 37, pp. 26-33.
Casetti Brach, C. [2010] (a cura di), *Gli itinerari della carta: dall'Oriente all'Occidente produzione e conservazione*, Roma, Gangemi.
Castellani, A. [1995], *Sulla formazione del sistema paragrafematico moderno*, in «Studi linguistici italiani», 21/1, pp. 3-47.
Castellucci, P. [2009], *Dall'ipertesto al web: storia culturale dell'informatica*, Roma-Bari, Laterza.
Cavallo, G. [1982], *La cultura italo-greca nella produzione libraria in Italia*, in *I bizantini in Italia*, Milano, Libri Scheiwiller, pp. 492-612.

— [1987], *Dallo «scriptorium» senza biblioteca alla biblioteca senza «scriptorium»*, in *Dall'eremo al cenobio: la civiltà monastica in Italia dalle origini all'età di Dante*, prefazione di G. Pugliese Carratelli, Milano, Credito Italiano (poi Garzanti-Libri Scheiwiller), pp. 329-422.
— [1989a], *Libro e cultura scritta*, in E. Gabba e A. Schiavone (a cura di), *Storia di Roma*, IV: *Caratteri e morfologie*, Torino, Einaudi, pp. 693-734.
— [1989b], *Testo, libro, lettura*, in Cavallo, Fedeli e Giardina [1989, II, 307-341].
— [1991], *Gli usi della cultura scritta nel mondo romano*, in B. Andreae *et al.* (a cura di), *Princeps urbium. Cultura e vita sociale dell'Italia romana*, Milano, Garzanti-Libri Scheiwiller, pp. 169-251.
— [1992a], *Le tavolette come supporto della scrittura: qualche testimonianza indiretta*, in Lalou [1992, 97-105].
— [1992b²], *Libro e pubblico alla fine del mondo antico*, in G. Cavallo (a cura di), *Libri, editori e pubblico nel mondo antico. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, pp. 83-132.
— [1994], *Cantare le immagini*, in *«Exultet»: rotoli liturgici del Medioevo meridionale*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato-Libreria dello Stato, pp. 53-59.
— [1995a], *Exultet*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 60-68.
— [1995b], *Tra 'volumen' e 'codex'. La lettura nel mondo romano*, in G. Cavallo e R. Chartier (a cura di), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, pp. 37-69.
— [1996], *Per la datazione del frammento Rylands delle «Historiae» di Sallustio*, in *Studi in ricordo di Rita Cappelletto*, Urbino, Quattro venti, pp. 63-69 (riedito in Id., *Il calamo e il papiro. La scrittura greca dall'età ellenistica ai primi secoli di Bisanzio*, Firenze, Gonnelli, 2005, pp. 203-208).
— [2000], *Dalla Roma antica omaggio alla scrittura*, in «Corriere della Sera», 19 dicembre 2000, p. 35.
— [2001], *L'altra lettura. Tra nuovi libri e nuovi testi*, in «Antiquité tardive», 9, pp. 131-138.
— [2008], *La scrittura greca e latina dei papiri. Una introduzione*, Pisa-Roma, Serra.
— [2010], *Libri, lettura e biblioteche nella tarda antichità. Un panorama e qualche riflessione*, in «Antiquité tardive», 18, pp. 9-19.
— [2013], *P.Mil. Vogl. I 19. Galeno e la produzione di libri greci a Roma in età imperiale*, in «Segno e testo», 11, pp. 1-14.
— [2015a], *A Roma antica. Per un discorso su modi e strumenti del comunicare in età augustea*, in «Segno e testo», 13, pp. 63-88.
— [2015b], *I papiri di Ercolano come documenti per la storia delle biblioteche e dei libri antichi*, in «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche. Memorie», ser. IX, 35, 3, pp. 573-598.

Cavallo, G. e Chartier, R. [1988], *Introduzione*, in G. Cavallo e R. Chartier (a cura di), *Storia della lettura*, Roma-Bari, Laterza, pp. V-XLIV.
Cavallo, G., Fedeli, P. e Giardina, A. [1989] (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma, Salerno Editrice.
Cavallo, G. e Fioretti, P. [2014], *Chiaroscuro. Oltre l'angolo di scrittura (secoli I a.C.-VI d.C.)*, in «Scripta», 7, pp. 29-64.
— [2015], *Note sulle scritture di PSI XIII 1307*, in M. Capasso e M. De Nonno (a cura di), *Studi paleografici e papirologici in ricordo di Paolo Radiciotti*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore.
Cecconi, M. [2013], *Bartolomeo Sanvito: scritture e scelte librarie. I manoscritti petrarcheschi*, Tesi di Dottorato di ricerca in Paleografia greca e latina. Università degli Studi di Roma «La Sapienza», coordinatore E. Condello, XXIV ciclo.
Cennino Cennini [2003], *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza, Neri Pozza.
Censimento [2011], *Censimento dei commenti danteschi. 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, 2 voll., Roma, Salerno Editrice.
Censis-Ucsi [2015], *L'economia della disintermediazione digitale. Dodicesimo Rapporto sulla comunicazione*, Milano, Angeli.
Chabot, I. [2005], *Ricchezze femminili e parentela nel Rinascimento. Riflessioni intorno ai contesti veneziani e fiorentini*, in «Quaderni storici», n.s., 40/1, 118, pp. 203-229.
Chahine, C. [2001], *De la peau au parchemin: évolution d'un support de l'écriture*, in «Quinio», 3, pp. 17-50.
Cherubini, P. e Pratesi, A. [2010], *Paleografia latina. L'avventura grafica del mondo occidentale*, Città del Vaticano, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica.
Citroni, M. [1995], *Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria*, Roma-Bari, Laterza.
Clarke, P. [2012], *Le 'mercantesse' di Venezia nei secoli XIV e XV*, in «Archivio veneto», s. VI, 3, pp. 67-84.
Coarelli, F. [1996], *«Legio linteata». L'iniziazione militare nel Sannio*, in L. Del Tutto Palma (a cura di), *La tavola di Agnone nel contesto italico*, Convegno di studio (Agnone, 13-15 aprile 1994), Firenze, Olschki, pp. 3-16.
Condello, E. [2005], *La Bibbia al tempo della Riforma gregoriana: le Bibbie atlantiche*, in P. Cherubini (a cura di), *Forme e modelli della tradizione manoscritta della Bibbia*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 347-372.
Conti, E. [1984], *L'imposta diretta a Firenze nel Quattrocento: 1427-1494*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo.
Conway, M. [1999], *The 'Diario' of the Printing Press of San Jacopo di Ripoli 1476-1484. Commentary and Transcription*, Firenze, Olschki.
Corbier, M. [2006], *Donner à voir, donner à lire: mémoire et communication dans la Rome ancienne*, Paris, Cnrs.

Costabile, F. [2000], *Il ritratto di «Terentius Neo» con gli «instrumenta scriptoria» ed alcuni «tituli picti» pompeiani*, in «Minima epigraphyca et papyrologica», 3, pp. 8-17.

Coutois, C. *et al.* [1952] (a cura di), *Tablettes Albertini. Actes privés de l'époque vandale (fin du V^e siècle)*, Paris, Arts et metiers.

Cribiore, R. [1996], *Writing, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt*, Atlanta, Scholars Press.

Crisci, E. [2003], *Papiro e pergamena nella produzione libraria in Oriente dal IV all'VIII secolo*, in «Segno e testo», 1, pp. 79-127.

— [2005], *I più antichi manoscritti greci della Bibbia. Fattori materiali, bibliologici, grafici*, in P. Cherubini (a cura di), *Forme e modelli della tradizione manoscritta della Bibbia*, Città del Vaticano, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, pp. 1-32.

— [2008a], *«Ratio delendi». Pratiche di riscrittura nel mondo antico*, in S. Lucà (a cura di), *Libri palinsesti greci: conservazione, restauro digitale, studio*, Atti del Convegno Internazionale, Roma, Comitato nazionale per le celebrazioni del millenario della fondazione dell'Abbazia di S. Nilo a Grottaferrata, pp. 47-58.

— [2008b], *Riflessioni paleografiche (e non solo) sui più antichi manoscritti greci del Nuovo Testamento*, in D. Bianconi e L. Del Corso (a cura di), *Oltre la scrittura. Variazioni sul tema per Guglielmo Cavallo*, Paris, Centre d'études byzantines, néo-helléniques et sud-est européennes, École des hautes études en sciences sociales, pp. 53-93.

Cristofani, M. [1999], *Dizionario illustrato della civiltà etrusca*, Firenze, Giunti.

Cursi, M. [2007], *Il «Decameron»: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella.

— [2009], *«Con molte sue fatiche»: copisti in carcere alle Stinche alla fine del Medioevo (secoli XIV-XV)*, in L. Pani (a cura di), *In uno volumine. Studi sul libro e il documento in età medievale offerti a Cesare Scalon*, Udine, Forum, pp. 151-192.

— [2012], *Il libro del mercante: tipicità ed eccezioni*, in G. De Gregorio e M. Galante (a cura di), *La produzione scritta tecnica e scientifica nel Medioevo: libro e documento tra scuole e professioni*, Atti del Convegno dell'Associazione Italiana Paleografi e Diplomatisti (Fisciano-Salerno, 26-28 settembre 2009), Spoleto, Cisam, pp. 147-193.

— [2013a], *Authorial Strategies and Manuscript Tradition. Boccaccio and the Decameron's Early Diffusion*, in *Boccaccio at 700: Tales and Afterlives*, in «Mediaevalia», 34, pp. 87-110.

— [2013b], *Boccaccio architetto e artefice di libri: i manoscritti danteschi e petrarcheschi*, in P. Canettieri e A. Punzi (a cura di), *Boccaccio autore e lettore*, in «Critica del testo», 16/6, pp. 35-62.

— [2013c], *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella.

— [2014a], *Copiare alle Stinche: due nuovi codici di Giovanni Ardinghelli*, in N. Cannata e M. Signorini (a cura di), *Scrivere, leggere, conservare. A colloquio con Armando Petrucci*, in «Studj romanzi», n.s., 10, pp. 155-183.

— [2014b], *Cronologia e stratigrafia delle sillogi dantesche del Boccaccio*, in Bertelli e Cappi [2014, 81-130].
— [2014c], *Due antiche sillogi decameroniane a Udine e una rigatura inconsueta*, in A. Ferracin e M. Venier (a cura di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, pp. 263-282.
— [2015], *Boccaccio lettore di Omero: le postille autografe all'«Odissea»*, in «Studi sul Boccaccio», 43, pp. 5-27.
Cursi, M. e Bertelli, S. [2012], *Novità sull'autografo Toledano di Giovanni Boccaccio. Una data e un disegno sconosciuti*, in «Critica del testo», 15/1, pp. 187-195.
— [2014a], *Ancora sul ritratto di Omero nel ms. Toledano*, in «Rivista di studi danteschi», fasc. 1, pp. 170-180.
— [2014b], *'Homero poeta sovrano'*, in Bertelli e Cappi [2014, 131-136].
Cursi, M. e Fiorilla, M. [2013], *Giovanni Boccaccio*, in G. Brunetti *et al.* (a cura di), *Autografi dei letterati italiani. Le Origini e il Trecento*, I, Roma, Salerno Editrice, pp. 43-103.
Cursi, M. e Miglio, L. [2015], *Un libro mercantile un po' speciale: il «quaderno di chassa» di Bese Ardinghelli e di Maddalena Gianfigliazzi (BNF, ms. Tordi 2)*, in *«Scriptoria» e biblioteche nel basso medioevo (secoli XII-XV)*, Atti del LI Convegno storico internazionale (Todi, 12-15 ottobre 2015), Spoleto, Cisam, pp. 213-242.

Dalli Regoli, G. [2000], *Il gesto e la mano: convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Olschki.
D'Ambrosio, A. *et al.* [2003] (a cura di), *Storie da un'eruzione. Pompei, Ercolano, Oplontis*, Milano, Electa.
Daniels, R. [1999], *Boccaccio and the Book: Production and Reading in Italy 1340-1520*, London, Legenda.
Dante Alighieri [1966], *La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori (rist. Firenze, Le Lettere, 1994).
Daris, S. [2008], *I papiri latini*, in «Atene e Roma», 1/2, pp. 80-99.
Davies, M. [1996], *Juan de Carvajal and Early Printing: The 42-line Bible and the Sweynheym and Pannartz Aquinas*, in «The Library», 6 s., 18, pp. 193-215.
De Certeau, M. [1990²], *L'invention du quotidien*, 2 voll., Paris, Gallimard; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.
Degni, P. [1998], *Usi delle tavolette lignee e cerate nel mondo greco e romano*, Messina, Sicania.
de la Mare, A.C. [1973], *The Handwriting of Italian Humanists*, Oxford, Oxford University Press.
de la Mare, A.C. e Nuvoloni, L. [2009], *Bartolomeo Sanvito: The Life and Work of a Renaissance Scribe*, Paris, Association internationale de bibliophilie.
Del Corso, L. [2003], *Materiali per una protostoria del libro e delle pratiche di lettura nel mondo greco*, in «Segno e testo», 1, pp. 5-78.

— [2008a], *Le scritture di Dioscoro*, in *Les Archives de Dioscore d'Aphrodité cent ans après leur découverte. Histoire et culture dans l'Égypte byzantine*, Actes du Colloque de Strasbourg, éd. par J.-L. Fournet avec la collaboration de C. Magdelaine, Paris, De Boccard, pp. 89-115.
— [2008b], *L'insegnamento superiore nel mondo greco-romano alla luce delle testimonianze iconografiche*, in H. Hugonnard-Roche (a cura di), *L'enseignement supérieur dans les mondes antiques et médiévaux. Aspects institutionnels, juridiques et pédagogiques*, Actes du Colloque, Paris, Institut des traditions textuelles, pp. 307-331.
— [2010], *Libri di scuola e sussidi didattici nel mondo antico*, in L. Del Corso e O. Pecere (a cura di), *Libri di scuola e pratiche didattiche. Dall'Antichità al Rinascimento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Cassino, 7-10 maggio 2008), Cassino, Università di Cassino, pp. 71-110.
Del Mastro, G. [2010], *Papiri Ercolanesi vergati a più mani*, in «Segno e testo», 8, pp. 3-66.
— [2014], *Titoli e annotazioni bibliologiche nei papiri greci di Ercolano. Cronache Ercolanesi. Supplementi, 5*, Napoli, Centro Internazionale per lo Studio dei Papiri Ercolanesi «Marcello Gigante».
De Magistris, E. [2010], *«Structurae». Ricerche su tecniche costruttive e monumenti antichi*, Napoli, Loffredo.
De Robertis, T. *et al.* [2013] (a cura di), *Boccaccio autore e copista* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014), Firenze, Mandragora.
Derolez, A. [1984], *Codicologie des manuscrits en écriture humanistique sur parchemin*, 2 voll., Turnhout, Brepols.
De Santis, R. [2015], *Crollo delle vendite e riscoperta della carta: addio al lettore digitale*, in «la Repubblica», 25 settembre 2015, http://www.repubblica.it/cultura/2015/09/24/news/crollo_delle_vendite_e_riscoperta_della_carta_addio_al_lettore_digitale-123599056/ (ultimo accesso: marzo 2016).
Devoti, L. [1994], *Aspetti della produzione del libro a Bologna: il prezzo di copia del manoscritto giuridico tra XIII e XIV secolo*, in «Scrittura e civiltà», 18, pp. 77-142.
Dorandi, T. [2007], *Nell'officina dei classici: come lavoravano gli autori antichi*, Roma, Carocci.
Duntemann, J. [2008], *Pages in peril: What We May Lose as Ebooks Go Mainstream*, in «The indexer», 26 (4 dicembre), pp. 148-151.

Eco, U. [1979], *«Lector in fabula». La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.
— [2003], *Librai e millennio prossimo*, in S.O. Mauri (a cura di), *Vent'anni di scuola per librai Umberto e Elisabetta Mauri*, Milano, Scuola per librai Umberto e Elisabetta Mauri, pp. 359-370.
Eletti, V. e Cecconi, A. [2008], *Che cosa sono gli e-book*, Roma, Carocci.

Esch, A. [2010], *I prototipografi tedeschi a Roma e a Subiaco. Nuovi dati dai registri vaticani su durata del soggiorno, «status» e condizioni di vita*, in Subiaco [2010, 53-62].

Fabris, R. [1995], *La tradizione paolina*, Bologna, Edizioni Dehoniane.
Fahy, C. [1996], *La carta nel libro quattrocentesco e nelle edizioni aldine*, in «La Bibliofilia», 98, pp. 55-57.
Falzone, P. [2005], *Leonzio Pilato*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 65, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 630-635.
Farenga, P. [1997], *Tipologia del libro*, in Miglio e Rossini [1997, 67-80].
— [2010], *Le vie della stampa: da Subiaco a Roma*, in Subiaco [2010, 39-51].
Fascione, L. [2012], *Storia del diritto privato romano*, Torino, Giappichelli.
Fedeli, P. [1989], *I sistemi di produzione e diffusione*, in Cavallo, Fedeli e Giardina [1989, II, 343-378].
Federici, C. *et al.* [1989], *Nota sulle caratteristiche tecnologiche delle tavolette lignee vaticane*, in R. Pintaudi e P.J. Sijpensteijn (a cura di), *Tavolette lignee e cerate da varie collezioni*, con i contributi di R.S. Bagnall, P. Cauderlier, A.E. Hanson, S. Pernigotti, Firenze, Gonnelli, pp. 201-211.
Feo, M. [2001], *Francesco Petrarca*, in *Storia della letteratura italiana*, X: *La tradizione dei testi*, Roma, Salerno Editrice, pp. 271-329.
Ferri, P. [2011], *Nativi digitali*, Milano, Bruno Mondadori.
Fezzi, L. [2003], *Falsificazione di documenti pubblici nella Roma tardo-repubblicana (133-31 a.C.)*, Grassina (Bagno a Ripoli), Le Monnier Università.
Fiddyment, S. *et al.* [2015], *Animal Origin of 13th-century Uterine Vellum Revealed Using Noninvasive Peptide Fingerprinting*, in «Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America», 112/49, http://www.pnas.org/content/112/49/15066.full (ultimo accesso: marzo 2016).
Fioretti, P. [2010], *Ink Writing and «a sgraffio» Writing in Ancient Rome: From Learning to Practical Use*, in P.R. Robinson (a cura di), *Teaching Writing, Learning to Write*, Proceedings of the International Colloquium of the Comité International de Paléographie Latine (London, 2-5 septembre 2008), London, King's College, pp. 3-16.
— [2012], *Gli usi della scrittura dipinta nel mondo romano*, in P. Fioretti (a cura di), *Storie di cultura scritta. Studi per Francesco Magistrale*, con la collaborazione di A. Germano e M. Antonio Siciliani, 2 voll., Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, I, pp. 409-425.
— [2014a], *Il libro nell'antichità greca e romana*, in R. Meneghini e R. Rea (a cura di), *La biblioteca infinita: i luoghi del sapere nel mondo antico*, Milano, Electa, pp. 40-59.
— [2014b], *«Scribae». Riflessioni sulla cultura scritta nella Roma antica*, in D. Bianconi (a cura di), *Storia della scrittura e altre storie*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 337-362.
— [2015], *Prima dello «scriptorium». Esperienze di produzione libraria 'collettiva' in età tardoantica*, in A. Nievergelt *et al.* (a cura di), *Scriptorium. Wesen – Funktion – Eigenheiten*, XVIII Kolloquium du CIPL

(St. Gallen, 11-14 September 2013), München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, pp. 75-89.
— [2016], *Percorsi di autori latini tra libro e testo. Contesti di produzione e di ricezione in epoca antica*, in «Segno e testo», 14, i.c.s.
Folin, M. [1990], *Procedure testamentarie e alfabetismo a Venezia nel Quattrocento*, in «Scrittura e civiltà», 14, pp. 243-270.
Folter, R. [1999], *The Gutenberg Bible in the Antiquarian Book Trade*, in M. Davies (a cura di), *Incunabula: Studies in Fifteenth-Century Printed Books Presented to Lotte Hellinga*, London, The British Library.
Fournet, J.-L. [1999], *Hellénisme dans l'Égypte du VI^e siècle. La bibliothèque et l'oeuvre de Dioscore d'Aphrodité*, Le Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale.
Frova, M. e Miglio, M [1980], *Dal ms. Sublacense XLII all'«editio princeps» del 'De civitate Dei' di sant'Agostino (Hain 2046)*, in C. Bianca *et al.* (a cura di), *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento: aspetti e problemi*, Atti del Seminario (1-2 giugno 1979), Città del Vaticano, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, pp. 245-273.
Frugoni, C. [2014], *Medioevo sul naso: occhiali, bottoni e altre invenzioni medievali*, Roma-Bari, Laterza.
Fumagalli, E. [2013], *Giovanni Boccaccio tra Leonzio Pilato e Francesco Petrarca: appunti a proposito della «prima translatio» dell'Iliade'*, in «Italia medioevale e umanistica», 54, pp. 213-283.

Galizzi, D. [2004], *Vante di Gabriello di Vante Attavanti detto Attavante*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, Sylvestre Bonnard, pp. 975-979.
Gallazzi, C., Kramer, B. e Settis, S. [2010] (a cura di), *Intorno al papiro di Artemidoro*, I: *Contesto culturale, lingua, stile e tradizione*, Atti del Convegno internazionale del 15 novembre 2008 presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, Milano, Led Edizioni.
Gallo, I. [2013], *E-book per una didattica 2.0*, http://www.slideshare.net/ippolitagallo/e-bookx-didattica-20 (ultimo accesso: marzo 2016).
Gamble, H.Y. [1995], *Books and Readers in the Early Church. A History of Early Christian Texts*, New Haven-London, Yale University Press.
Ganda, A. [1984], *I primordi della tipografia milanese: Antonio Zarotto da Parma (1471-1507)*, Firenze, Olschki.
— [1988], *Niccolò Gorgonzola editore e libraio in Milano (1496-1536)*, Firenze, Olschki.
Garcia y Garcia, L. [2004], *Alunni maestri e scuole a Pompei: l'infanzia, la giovinezza e la cultura in epoca romana*, coordinamento e revisione di M.E. Garcia Barraco, Roma, Bardi.
Gasparinetti, A.F. [1964], *Aspetti particolari della filigranologia*, Milano, Industria della carta.
Gasparotto, D. [2013], *2.11. Zecca di Roma. Denario di Tito*, in G. Beltramini, D. Gasparotto e A. Tura (a cura di), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Venezia, Marsilio, pp. 152-153.

Gentili, A. [2014], *Carpaccio a Colonia*, in D. Radeglia (a cura di), *L'arrivo a Colonia di Vittore Carpaccio: studio e restauro*, Roma, Gangemi, pp. 45-47.
Gianotti, G.F. [1989], *I testi nella scuola*, in Cavallo, Fedeli e Giardina [1989, II, 421-466].
Gilissen, L. [1977], *Prolégomènes à la codicologie. Recherches sur la construction des cahiers et la mise en page des manuscrits médiévaux*, Gand, Éditions scientifiques Story-Scientia.
Giovè Marchioli, N. [2003], *«Scriptus per me». Copisti, sottoscrizioni e scritture nei manoscritti della Biblioteca Antoniana*, in «Il Santo», 43, pp. 671-690.
Grafton, A. [1995], *L'umanista come lettore*, in G. Cavallo e R. Chartier (a cura di), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, pp. 199-242.
Gregory, R.G. [1885], *Les cahiers des manuscrits grecs*, in «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 29/3, pp. 261-268.
Grendler, P.F. [1992], *Il libro popolare nel Cinquecento*, in M. Santoro (a cura di), *La stampa in Italia nel Cinquecento*, I, Roma, Bulzoni, pp. 211-237.
Gumbert, J.P. [1986], *Trois formats*, in «Gazette du livre médiéval», 9, pp. 4-7.
— [1998], *Les outils du copiste*, in «Gazette du livre médiéval», 32, pp. 1-7.
Gusmano, A. [2010], *Moderne misure fisico-chimiche eseguite sulla B42*, in Subiaco [2010, 109-136].

Hanebutt-Benz, E. [1997], *Gli inizi della stampa con caratteri mobili e torchio*, in Miglio e Rossini [1997, 15-21].
Harris, N. [1996], *Una pagina capovolta nel «Filocolo» veneziano del 1472*, in «La Bibliofilia», 100/2-3, pp. 201-251.
— [1998], *L'«Hypnerotomachia Poliphili» e le contrastampe*, in «La Bibliofilia», 98/1, pp. 1-21.
— [1999], *Per una filologia del titolo corrente: il caso dell'Orlando Furioso del 1532*, in N. Harris (a cura di), *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future*, Convegno di studi in onore di Conor Fahy (Udine, 24-25-26 febbraio 1997), Udine, Forum, pp. 139-204.
— [2007], *Le «Epistolae in cardinalatu editae» del 1475: ritratto di una edizione*, in Pio II Enea Silvio Piccolomini, *Lettere scritte durante il cardinalato*, a cura di E. Mainati e I. Romanzin, Brescia, Marco Serra Tarantola, pp. 59-85.
Harris, W.V. [1989], *Ancient Literacy*, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press; trad. it. *Lettura e istruzione nel mondo antico*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
Hendriks, I.H.M. [1980], *Pliny, Historia Naturalis XIII, 74-82 and the Manufacture of Papyrus*, in «Zeitschrift Fur Papyrologie und Epigraphik», 37, pp. 121-136.
Hills, R.L. [1992], *Early Italian Papermaking. A Crucial Technical Revolution*, in S. Cavaciocchi (a cura di), *Produzione e commercio della carta e del*

libro, Atti della ventitreesima Settimana di studi (15-20 aprile 1991), Firenze, Le Monnier, pp. 73-97.

Hooper Gottlieb, A. [1998], *1,000 Years, 1,000 People: Ranking the Men and Women Who Shaped the Millennium*, New York-London, Kodansha America.

Horsfall, N. [1991], *Statistics or States of Mind?*, in *Literacy in the Roman World*, Ann Arbor, University of Michigan, pp. 59-76.

Iannuccelli, S. [2010], *L'Europa di carta*, in Casetti Brach [2010, 95-148].

Improta, A. [2015], *«Arma nostra sunt libri». Manoscritti e incunaboli miniati della biblioteca di San Domenico Maggiore di Napoli*, Firenze, Nerbini.

Infelise, M. [2016], *Aldo Manuzio: da Bassiano a Venezia*, in Manuzio [2016, 157-165].

Isaacson, W. [2011], *Steve Jobs*, New York, Simon & Schuster; trad. it. *Steve Jobs*, Milano, Mondadori, 2011.

Isidoro di Siviglia [2004], *Etimologie o origini*, a cura di A. Valastro Canale, Torino, Utet.

Israel, U. [2010], *Monaci tra Subiaco e Germania: riforma benedettina e umanesimo monastico*, in Subiaco [2010, 3-18].

Jacob, A. [1998], *Rouleaux grecs et latins dans l'Italie méridionale*, in P. Hoffmann (a cura di), *Recherches de codicologie comparée. La composition du «codex» au Moyen Age en Orient et Occident*, Paris, École Normale Supérieure, pp. 69-97.

Johnson, W.A. [2004], *Bookrolls and Scribes in Oxyrhynchus*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press.

Jones, L.W. [1946], *Pricking Manuscripts: The Instruments and Their Significance*, in «Speculum», 21, pp. 389-403.

Kruschwitz, P. [2014], *Reading and Writing in Pompeii: An Outline of the Local Discourse*, in «Studj romanzi», n.s., 10, pp. 245-280.

Lalou, E. [1992] (a cura di), *Les tablettes à écrire de l'antiquité à l'époque moderne*, Actes du colloque international du Centre National de la Recherche Scientifique (Paris, Institut de France, 10-11 octobre 1990), Turnhout, Brepols.

Laterza, G. [2001], *Chiamiamolo DIASS*, Intervento tenuto in occasione del convegno *Il libro elettronico entra all'università: quali e-book per la didattica e la ricerca?* (Viterbo, Università della Tuscia, 8 maggio 2001), http://www.unitus.it/confsem/ebook/discussione3.htm (ultimo accesso: febbraio 2016).

Lattanzi Barcelò, A. [2015], *Jeff Bezos. L'uomo che ha inventato Amazon*, San Lazzaro di Savena, Area51 Publishing (*e-book*).

Le Lande, J. [1761], *Art de faire le papier*, Paris, Saillant et Nyon.

Lentano, M. [2013], *I libri di Numa, ovvero la lotta di Platone contro Pitagora*, in M. Gatta (a cura di), *L'incredibile storia dei libri di Numa: falsi, roghi e plagiari dall'antica Roma al '900*, Macerata, Biblohaus, pp. 27-46.

Leonardi, C. [1995], *Premessa*, in C. Leonardi, M. Morelli e F. Santi (a cura di), *«Fabula in tabula». Una storia degli indici dal manoscritto al testo elettronico*, Atti del Convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione Ibm Italia (Certosa del Galluzzo, 21-22 ottobre 1994), Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, pp. VII-IX.

Livio [1978], Tito Livio, *Storie. Libri 36-40*, a cura di A. Ronconi e B. Scardigli, Torino, Utet.

Lo Monaco, F. [1996], *«In codicibus... qui Bobienses inscribuntur»: scoperte e studio di palinsesti bobbiesi in Ambrosiana dalla fine del Settecento ad Angelo Mai (1819)*, in «Aevum», 70, pp. 657-719.

Lowe E.A. [1959], *Codices latini antiquiores: A Paleographical Guide to Latin Manuscripts Prior to the Ninth Century*, VIII: *Germany: Altenburg-Leipzig*, Oxford, Clarendon Press.

Lowry, M. [1979], *The World of Aldus Manutius: Business and Scholarship in Renaissance Venice*, Oxford, Blackwell; trad. it. *Il mondo di Aldo Manuzio. Affari e cultura nella Venezia del Rinascimento*, Roma, Il Veltro, 2000².

Ma, Y. [2010], *L'Oriente e la carta*, in Casetti Brach [2010, 13-28].

Macola, N. [2007], *Sguardi e scritture: figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti.

Magno, A. [2016], *Ombre sul display*, in «La nuova ecologia», febbraio 2016, pp. 57-58.

Maldonado, T. [2009], *Reti di informazione e società*, in *Comunicare e rappresentare. Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti. Appendice 7. XXI secolo*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 11-22, http://www.treccani.it/enciclopedia/reti-di-informazione-e-societa_(XXI-Secolo)/ (ultimo accesso: marzo 2016).

Mancini, M. [2015], *Libro contro ebook? O libro e ebook contro tutti?*, in «<ebook>extra», 8 febbraio 2015, http://www.ebookextra.it/libro-ebook/ (ultimo accesso: marzo 2016).

Maniaci, M. [1996], *Terminologia del libro manoscritto*, Roma, Istituto centrale per la patologia del libro.

— [2000], *La struttura delle Bibbie Atlantiche*, in M. Maniaci e G. Orofino (a cura di), *Le Bibbie Atlantiche. Il Libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, Catalogo della mostra (Abbazia di Montecassino, 11 luglio-11 ottobre 2000 / Firenze, settembre 2000-gennaio 2001), Milano, Centro Tibaldi, pp. 47-60.

— [2002], *Archeologia del manoscritto. Metodi, problemi, bibliografia recente*, Roma, Viella.

— [2010], *Per una nuova definizione e descrizione dei sistemi di rigatura. Considerazioni di metodo*, in A. Bravo Garcia e I. Pérez Martin (a cura di), *The Legacy of Bernard de Montfaucon: Three Hundred Years of Studies on Greek Handwriting*, Proceedings of the Seventh International Colloquium of Greek Palaeography (Madrid-Salamanca, 15-20 September 2008), Turnhout, Brepols, pp. 333-345.

Manuzio [2016], *Aldo Manuzio e il rinascimento di Venezia*, a cura di G. Beltramini e D. Gasparotto, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 19 marzo-19 giugno 2016, Venezia, Marsilio.

Marichal, R. [1992], *Les tablettes à écrire dans le mond romain*, in Lalou [1992, 165-185].

Martini, G.S. [1956], *La Bottega di un cartolaio fiorentino della seconda metà del Quattrocento*, in «Supplemento alla Bibliofilia», 58.

Martinelli Tempesta, S. e Petoletti, M. [2013], *Il ritratto di Omero e la firma greca di Boccaccio*, in «Italia medioevale e umanistica», 54, pp. 399-409.

Marziale [1980], *Epigrammi*, a cura di G. Norcio, Torino, Utet.

Mastroroberto, M. [2003], *Una visita di Nerone a Pompei: le «deversoriae tabernae» di Moregine*, in D'Ambrosio [2003, 479-523] (già pubblicato in *Pompei: le stanze dipinte*, Milano, Electa, 2002, pp. 33-87).

Mauri, C. [2012], *Leggere in digitale*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche.

Mazzoni, F. [1984], *Alighieri Jacopo*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, I, p. 144.

McCormick, M. [1985], *The Birth of the Codex and the Apostolic Life-Style*, in «Scriptorium», 39, pp. 150-158.

Mercanti, F. [2013], *I libri dietro la quarta. Ruoli e forme della quarta di copertina*, Narcissus.me (*e-book*).

Messeri Savorelli, G. e Pintaudi, R. [2002], *I lettori dei papiri: dal commento autonomo agli scoli*, in V. Fera, G. Ferraù e S. Rizzo (a cura di), *Talking to the Text: «Marginalia» from Papyri to Print*, Proceedings of a Conference held at Erice, 26 september-3 october 1998, as the 12th Course of International School for the Study of Written Records, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, pp. 35-57.

Meuthen, E. [1982], *Ein neues frühes Quellenzeugnis (zu Oktober 1454?) für den ältesten Bibeldruck. Enea Silvio Piccolomini am 12. März 1455 aus Wiener Neustadt an Kardinal Juan de Carvajal*, in «Gutenberg Jahrbuch», 57, pp. 108-118.

Miglio, L. [1979], *Considerazioni ed ipotesi sul libro 'borghese' italiano del Trecento (a proposito di un'edizione critica dello 'Specchio umano' di Domenico Lenzi)*, in «Scrittura e civiltà», 3, pp. 309-327.

— [1995], *Scrivere al femminile*, in A. Petrucci e F.M. Gimeno Blay (a cura di), *Escribir y leer en Occidente*, Valencia, Universitat de Valencia, 1995, pp. 63-87 (poi nuovamente edito in Miglio [2008, 77-102]).

— [2008], *Governare l'alfabeto. Donne, scrittura e libri nel Medioevo*, Roma, Viella.

Miglio, L. e Miglio, M. [1996], *Eterno monumento di arte e di ingegno*, in M. Buonocore (a cura di), *Vedere i Classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo*, Roma, Fratelli Palombi Editori, pp. 111-122.

Miglio, M. [1997], *Il nero sulla carta bianca ovvero l'anello di Angelica*, in Miglio e Rossini [1997, 22-28].

— [2006], *Da Magonza a Subiaco: per una storia della prototipografia sublacense*, in M. Miglio (a cura di), *Da Magonza a Subiaco. La culla*

della stampa italiana. 5° centenario della nascita della stampa italiana a Subiaco, 1465-1965, Subiaco, Iter edizioni.
Miglio, M. e Rossini, O. [1997] (a cura di), *Gutenberg e Roma. Le origini della stampa nella città dei papi (1467-1477)*, Napoli, Electa.
Mitchell, S.L. [2001], *Kingdom of Children: Culture and Controversy in the Homeschooling Movement*, Princeton-Oxford, Princeton University Press.
Modigliani, A. [1997], *Tipografi a Roma (1467-1477)*, in Miglio e Rossini [1997, 41-66].
Moeller, W.O. [1971], *Cil Iv, 9127* Scripsit Calamus Cum Atramentario Leno Ephebus Hac*, in «Mnemosyne», 24/4, pp. 396-398.
Momigliano, A. [1978], *Cassiodoro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 21, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 494-504.
Montevecchi, O. [1988], *La papirologia*, Milano, Vita e Pensiero.

Needham, P. [1994], *Aldus Manutius's Paper Stocks: The Evidence of two Uncuts Books*, in «Princeton University Library Chronicle», 55/2, pp. 287-307.
Nesi, E. [1903], *Il diario della stamperia di Ripoli*, Firenze, Bernardo Seeber.
Nocchi Macedo, G. [2014], *L'Alceste de Barcelone (P. Monts. Roca inv. 158-161)*, Liège, Presses Universitaires de Liège.
Nunberg, G. [1993], *The Places of Books in the Age of Electronic Reproduction*, in «Representations», 24, http://people.ischool.berkeley.edu/~nunberg/places3.html (ultimo accesso: marzo 2016).
Nuovo, A. [1998], *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Franco Angeli.
Nuvoloni, L. [2016], *Le vesti del libro di Aldo fra tradizione e innovazione*, in L. Nuvoloni, S. Parkin e P. Sachet, *Aldo Manuzio e l'oggetto libro*, in Manuzio [2016, 80-86].

Ornato, E. [1985], *Les conditions de production et de diffusion du livre médiéval (XIII^e- XV^e siècles): quelques considérations générales*, in *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne*, Actes de la table ronde de Rome (14-17 octobre 1984), Roma, École française de Rome, pp. 57-84 (poi in E. Ornato *et al.*, a cura di, *La face cachée du livre médiéval. L'histoire du livre vue par Ezio Ornato, ses amis et ses collègues. Avec une préface d'Armando Petrucci*, Roma, Viella, 1997, pp. 97-116).
— [2003a], *Libro e colofoni: qualche considerazione*, in «Gazette du livre médiéval», 42, pp. 24-35.
— [2003b], *Tra ostentazione e reticenza. I colofoni nel libro a stampa*, in «Gazette du livre médiéval», 43, pp. 34-46.
Ornato, E. *et al.* [2001], *La carta occidentale nel tardo Medioevo*, 2 voll., Roma, Istituto centrale per la patologia del libro.
Orsini, P. [2008], *Le scritture dei codici di Nag Hammadi. Il punto di vista paleografico*, in D. Bianconi e L. del Corso (a cura di), *Oltre la scrittura. Variazioni sul tema per Guglielmo Cavallo*, Paris, Centre d'études

byzantines, néo-helléniques et sud-est européennes, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Dossiers byzantins, 8, pp. 95-121.
Ortalli, G. [2012], *Barattieri: il gioco d'azzardo fra economia ed etica. Secoli XIII-XV*, Bologna, Il Mulino.
Ovidio [1991], *L'arte di amare*, a cura di E. Pianezzola, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori.

Padoan, G. [1978], *Il Boccaccio, le Muse, il Parnaso e l'Arno*, Firenze, Olschki.
Pallottino, M. [1986], *Il libro etrusco della mummia di Zagabria. Significato e valore storico e linguistico del documento*, in «Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu», 19, pp. 1-8.
Palma, M. [1979], *Celebrino, Eustachio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 23, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 361-362.
— [1985], *La pergamena dei codici altomedievali italiani. Indagine sulle specie animali utilizzate*, in «Scriptorium», 39, pp. 3-12.
Palombi, D. [2014], *Le biblioteche pubbliche a Roma: luoghi, libri, fruitori, pratiche*, in R. Meneghini e R. Rea (a cura di), *La biblioteca infinita: i luoghi del sapere nel mondo antico*, Milano, Electa, pp. 98-118.
Parkes, M.B. [1992], *Pause and Effect: An Introduction to the History of Punctuation in the West*, Aldershot, Scolar Press.
Parkin, S. [2016], *58. Virgilio*, in Manuzio [2016, 275-277].
Pasini, C. [2011], *Raccogliere le ultime lire. Un'alleanza tra solidarietà e cultura*, in «L'Osservatore Romano», 20 ottobre 2011.
Pastena, C. [2013], *«Ars artificialiter scribendi»: il libro antico a stampa*, Palermo, Cricd.
Pasut, F. [2006], *Codici miniati della «Commedia» a Firenze intorno al 1330: questioni attributive e di cronologia*, in «Rivista di studi danteschi», 6/2, pp. 379-409.
— [2013], *Boccaccio disegnatore*, in De Robertis *et al.* [2013, 51-59].
— [2015], *Una recente scoperta e il rebus di Boccaccio disegnatore*, in M. Marchiaro e S. Zamponi (a cura di), *Boccaccio letterato*, Atti del convegno internazionale (Firenze-Certaldo, 10-12 ottobre 2013), Firenze, Accademia della Crusca-Ente Nazionale Giovanni Boccaccio, pp. 177-188.
Patota, G. [2016], *Petrarchino*, in «Bollettino d'italianistica», n.s., XIII/1, pp. 53-69.
Pavan, M. [1984], *Cornelio Gallo*, in *Enciclopedia virgiliana*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 893-894.
Pecere, O. [2010], *Roma antica e il testo: scritture d'autore e composizione letteraria*, Roma-Bari, Laterza.
— [2015], *Vicende antiche di scribi e testi latini*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 75, pp. 105-150.
Penna, R. [1994], *L'origine del «Corpus Paulinum»: alcuni aspetti della questione*, in «Cristianesimo nella storia», 15, pp. 577-607.
Peri, A. [2012], *Il codice più antico delle epistole paoline: un'ipotesi*, in P. Cherubini e G. Nicolaj (a cura di), *«Sit liber gratus quem servulus est*

operatus». Studi in onore di Alessandro Pratesi per il suo 90° compleanno, Città del Vaticano, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, I, pp. 9-20.

Petoletti, M. [2010], *Francesco Petrarca e i margini dei suoi libri*, in G. Baldassarri *et al.* (a cura di), *«Di mano propria». Gli autografi dei letterati italiani*, Atti del Convegno Internazionale (Forlì, 24-27 novembre 2008), Roma, Salerno Editrice, pp. 93-121.

Petrarca, F. [1942], *Le Familiari*, ed. critica a cura di U. Bosco, IV, Firenze, Sansoni.

— [1992], *Secretum. Il mio segreto*, a cura di E. Fenzi, Milano, Mursia.

— [2009], F. Petrarca, *Res seniles. Libri V-VIII*, ed. S. Rizzo, con la collaborazione di M. Berté, Firenze, Le Lettere.

Petrucci, A. [1969], *Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, in «Italia medioevale e umanistica», 12, pp. 295-313 (poi nuovamente edito in Id., a cura di, *Libri, scrittori e pubblico nel Rinascimento. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1979, pp. 137-156).

— [1983], *Il libro manoscritto*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, II: *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, pp. 497-524.

— [1984], *Lire au Moyen Âge*, in «Mélanges de l'École Française de Rome», 96/2, pp. 603-616.

— [1985], *Minuta, autografo, libro d'autore*, in C. Questa e R. Raffaelli (a cura di), *Il libro e il testo*, Urbino, Università degli Studi di Urbino, s.d. (ma 1985), pp. 399-414.

— [1986], *Recensione* a *Vindolanda: The Latin Writing-Tablets*, di A.K. Bowman, J.D. Thomas, J.N. Adams, R. Tapper, in «Gnomon», 58/4, pp. 364-366.

— [1988], *Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XVIII)*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, II, 2: *L'età moderna*, Torino, Einaudi, pp. 1193-1292.

— [1992], *Dalla minuta al manoscritto d'autore*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 1. *Il Medioevo latino*, I, 1: *La produzione del testo*, Roma, Salerno Editrice, pp. 353-372.

— [1995], *Leggere per leggere: un avvenire per la lettura*, in G. Cavallo e R. Chartier (a cura di), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, pp. 411-437.

— [2002], *Prima lezione di paleografia*, Roma-Bari, Laterza.

Piccaluga, G. [1994], *La specificità dei libri lintei romani*, in «Scrittura e civiltà», 18, pp. 5-22.

Pizzani, U. [1996], *Cassiodoro*, in A. Di Berardino (a cura di), *Patrologia. Dal Concilio di Calcedonia (451) a Beda. I Padri latini*, Genova, Marietti, pp. 217-232.

Plebani, T. [2012], *Ricami di ago e di inchiostro: una ricchezza per la città (XVI secolo)*, in «Archivio veneto», s. VI, 3, pp. 97-115.

Plinio [1984], *Storia naturale*, edizione diretta da G.B. Conte con la collaborazione di G. Ranucci, III, *Botanica*, I, *Libri* 12-19, traduzioni e note

a cura di A. Aragosti, R. Centi, F.E. Consolino, A.M. Cotrozzi, F. Lechi e A. Perutelli, Torino, Einaudi.

Plutarco [1992], *Vite. Teseo e Romolo. Solone e Publicola. Temistocle e Camillo. Aristide e Catone. Cimone e Lucullo*, a cura di A. Traglia, vol. I, Torino, Utet.

Pompei [1993], *Riscoprire Pompei* (Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, 13 novembre 1993-12 febbraio 1994), Roma, L'Erma di Bretschneider.

Pontani, A. [1996], *Iscrizioni greche nell'arte occidentale: specimen di un catalogo*, in «Scrittura e civiltà», 20, pp. 205-279.

Pontani, F. [2007], *L'«Odissea» di Petrarca e gli scoli di Leonzio*, in M. Feo *et al.*, *Petrarca e il mondo greco*, I, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 26-30 novembre 2001), in «Quaderni petrarcheschi», 12-13 (2002-03), Firenze, Le Lettere, pp. 295-328.

Pratesi, A. [1985], *Nuove divagazioni per uno studio della scrittura capitale. I 'codices Vergiliani antiquiores'*, in «Scrittura e civiltà», 9, pp. 5-33.

Pratesi, A. e Cherubini, P. [2010], *Paleografia latina. L'avventura grafica del mondo occidentale*, Città del Vaticano, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica.

Pratesi, F. [1990], *Carte da gioco a Firenze: il primo secolo*, in «The Playing Cards», 19/1, http://docplayer.it/5460111-Carte-da-gioco-a-firenze-il-primo-secolo-1377-1477-franco-pratesi-04-06-1990-abstract.html (ultimo accesso: marzo 2016).

Prati, G. [2007], *Web 2.0: internet è cambiato*, Trento, Uniservice.

Prensky, M. [2001], *Digital Natives, Digital Immigrants*, in «On the Horizon», 9/5, ottobre, pp. 1-6, http://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf (ultimo accesso: marzo 2016).

Prinzivalli, E. e Simonetti, M. [2015], *Seguendo Gesù. Testi cristiani delle origini*, 2 voll., Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori.

Procacci, U. [1996], *Studio sul catasto fiorentino*, Firenze, Olschki.

Properzio [1970], *Elegiae*, a cura di G. Leto, Torino, Einaudi.

Proust, M. [2007], *Del piacere di leggere*, Bagno a Ripoli, Passigli.

Pugliese Carratelli, G. [1950], *L'«instrumentum scriptorium» nei monumenti pompeiani ed ercolanensi*, in *Pompeiana. Raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei*, Napoli, Gaetano Macchiaroli, pp. 266-278.

Pulsoni, C. e Belloni, G. [2006], *Bembo e l'autografo di Petrarca. Ancora sulla storia dell'originale del «Canzoniere»*, in «Studi petrarcheschi», 19, pp. 149-184.

Quintiliano [1979], Marco Fabio Quintiliano, *L'istituzione oratoria*, a cura di R. Faranda e P. Pecchiura, Torino, Utet.

Quinto, R. [1995], *Estratti e compilazioni alfabetiche da opere di autori scolastici (ca. 1250-1350)*, in C. Leonardi, M. Morelli e F. Santi (a cura di), *«Fabula in tabula». Una storia degli indici dal manoscritto al*

testo elettronico, Atti del Convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione Ibm Italia (Certosa del Galluzzo, 21-22 ottobre 1994), Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, pp. 119-134.

Quondam, A. [1983], *La letteratura in tipografia*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, II: *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, pp. 555-686.

Redaelli, S. [2014], *Estudios sobre texto e imagen en mosaicos con contenido literario en el Imperio romano (Africa Proconsularis e Hispania)*, Tesis de doctorado, Director: M. Mayer i Olivé, Departament de Filologia Llatina, Universitat de Barcelona, 2013-14, http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/48831?locale=ca (ultimo accesso: marzo 2016).

Renzitti, A. [2001], *La xilografia*, in G. Mariani (a cura di), *Le tecniche di incisione a rilievo: la xilografia*, Roma, De Luca, pp. 9-21.

Riccardi, M.L. [2010], *La carta araba*, in Casetti Brach [2010, 59-94].

Richards, E.R. [2004], *Paul and First-century Letter Writing. Secretaries, Compositions and Collection*, Downers Grove, Intervarsity Press.

Richardson, B. [1999], *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press; trad. it. *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004.

Rico, F. [2010], *La biblioteca di Petrarca*, in G. Pedullà e S. Luzzatto (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, pp. 229-234.

Rocca, G. [2011], *I libri di Numa Pompilio*, in *Corollari. Scritti di antichità etrusche e italiche in omaggio all'opera di Giovanni Colonna*, a cura di D.F. Maras, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, pp. 84-86.

Roddewig, M. [1984], *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie*, Stuttgart, Hiesermann.

Rollo, A. [2007], *Leonzio lettore dell'«Ecuba» nella Firenze di Boccaccio*, in *Petrarca e il mondo greco*, II, in «Quaderni petrarcheschi», 12-13 (2002-03), Firenze, Le Lettere.

Roman, L. [2006], *A History of Lost Tablets*, in «Classical Antiquity», 25, pp. 351-388.

Roncaglia, G. [2010], *La quarta rivoluzione: sei lezioni sul futuro del libro*, Roma-Bari, Laterza.

Roncalli, F. [1978-80], *Osservazioni sui libri lintei etruschi*, in Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, s. III, Rendiconti, 51-52, pp. 3-21.

Rouse, M.A e Rouse, R.H. [1988], *Cartolai, Illuminators, and Printers in Fifteenth-century Italy: The Evidence of the Ripoli Press*, Los Angeles, Department of special collections, University research library, University of California.

Rückert, P. [2007] (a cura di), *La memoria della carta e delle filigrane dal Medioevo al Seicento: testa di bue e sirena*, Stuttgart, Landesarchiv Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv.

Ruggiero, D. [2002], *Gli inchiostri antichi per scrivere*, in *Chimica e biologia applicate alla conservazione degli archivi*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali. Direzione generale per gli Archivi, pp. 109-139.

Russo, G. [2014], *Papiri 'a fumetti': P.Oxy. XXII 2331 e P.Köln IV 179*, in «Archiv für Papyrus forschung und verwandte Gebiete», 60/2, pp. 339-358.

Salarelli, A. [2006], *Tempo di noia, tempo di lettura: sistemi informativi, biblioteche e la deriva del 'buon lettore'*, in C. Gamba e M.L. Trapletti (a cura di), *Le teche della lettura: leggere in biblioteca al tempo della rete*, Milano, Bibliografica, pp. 65-81.

Savino, G. [2001], *L'autografo virtuale della «Commedia»*, in *'Per correr miglior acque...'. Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, Atti del Convegno internazionale di Verona-Ravenna (25-29 ottobre 1999), 2 voll., Roma, Salerno Editrice, II, pp. 1099-1110.

Scapecchi, P. [2004], *Incunabolo: itinerario ragionato di orientamento bibliografico*, Roma, Associazione italiana biblioteche.

— [2005], *La «Divina Commedia» in folio*, in «Wuz», 4/4, http://blog.maremagnum.com/la-divina-commedia-in-folio/ (ultimo accesso: marzo 2016).

Schironi, F. [2010], *To Mega Biblion: Book-ends, End-titles, and Coronides in Papyri with Hexametric Poetry*, Durham, The American Society of Papirologists.

Schopper, H. [1568], *Panoplia omnium illiberalium mechanicarum aut sedentarium artium genera continens*, Francofurti ad Moenum, Georg Corvinus per Sigismund Feyerabend.

Seneca [1979], Lucio Anneo Seneca, *Lettere a Lucilio. Libro XV: le lettere 94 e 95*, Testo, introduzione e commento di Maria Bellincioni, Brescia, Paideia.

Settis, S. [2008], *Artemidoro: un papiro dal I secolo al XXI*, Torino, Einaudi.

Sharpe III, J.L. [1992], *The Dakhleh Tablets and some Codicological Consideration*, in Lalou [1992, 117-148].

Sholderer, V. [1927], *The Shape of Early Type*, in «Gutenberg Jahrbuch», pp. 24-25.

Skeat, T.C. [1994], *The Origin of the Christian Codex*, in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 102, pp. 263-268.

Sighinolfi, L. [1914], *Francesco Puteolano e le origini della stampa in Bologna e in Parma*, in «La Bibliofilia», 15, pp. 451-467.

Signorini, M. [1995], *I copisti volgari del Trecento italiano*, in E. Condello e G. De Gregorio (a cura di), *Scribi e colofoni. Le sottoscrizioni di copisti dalle origini all'avvento della stampa*, Atti del seminario di Erice, X Colloquio del Comité international de paléographie latine (23-28 ottobre 1993), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 223-233.

— [2005], *San Gregorio al Celio e un codice della biblioteca di Francesco Petrarca*, in «Culture del testo», 18, pp. 5-23.

— [2014], *«Per ridarmi al presente». Fabrizio de André annota i suoi libri*, in N. Cannata e M. Signorini (a cura di), *Scrivere, leggere, conservare. A colloquio con Armando Petrucci*, in «Studj romanzi», n.s., 10, pp. 85-106.

Sirat, C. [2006], *Writing as Handwork. A History of Handwriting in Mediterrean and Western Culture*, Turnhout, Brepols.

Smargiassi, M. [2016], *Il lettore collettivo*, in «la Repubblica», 17 febbraio 2016, pp. 30-31.

Sorelli, F. [2010], *Capacità giuridiche e disponibilità economiche delle donne a Venezia. Dai testamenti femminili medievali*, in M.C. Rossi (a cura di), *Margini di libertà: testamenti femminili nel medioevo*, Atti del Convegno internazionale (Verona, 23-25 ottobre 2008), Caselle di Sommacampagna, Cierre edizioni, pp. 183-203.

Spallone, M. [2002], *L'uso dei margini tra scuola e filologia*, in V. Fera, G. Ferraù e S. Rizzo (a cura di), *Talking to the Text: «Marginalia» from Papyri to Print*, Proceedings of a Conference held at Erice, 26 September-3 October 1998, as the 12th Course of International School for the Study of Written Records, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, pp. 83-152.

Speidel, M.A. [1996], *Die römischen Schreibtafeln von Vindonissa. Lateinische Texte des militärischen Alltags und ihre geschichtliche Bedeutung*, Baden-Dattwil, Gesellschaft Pro Vindonissa.

Stefani, G. [2008], *Uno alla volta. La tavoletta cerata* (Antiquarium di Boscoreale, 25 marzo-20 settembre 2008), Pompei, Edizioni Flavius.

Stoppelli, P. [1987], *Filologia dei testi a stampa*, Bologna, Il Mulino.

— [2014], *Mandragola*, in *Machiavelli. Enciclopedia machiavelliana*, II, I-Z, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 118-131.

Stramaglia, A. [2007], *Il fumetto e le sue potenzialità mediatiche nel mondo greco-latino*, in J.A. Fernández Delgado, F. Pordomingo e A. Stramaglia (a cura di), *Escuela y Literatura en Grecia Antigua*, Actas del Simposio Internacional, Universidad de Salamanca (17-19 novembre 2004), Cassino, Edizioni dell'Università degli Studi, 2007, pp. 577-643.

Subiaco [2010], *Subiaco, la culla della stampa*, Atti dei convegni (Abbazia di Santa Scolastica, 2006-2007), Subiaco, Iter edizioni.

Supino Martini, P. [1995], *Il libro e il tempo*, in E. Condello e G. De Gregorio (a cura di), *Scribi e colofoni. Le sottoscrizioni di copisti dalle origini all'avvento della stampa*, Atti del seminario di Erice, X Colloquio del Comité international de paléographie latine (23-28 ottobre 1993), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 3-33.

— [2000], *Origine e diffusione della Bibbia Atlantica*, in M. Maniaci e G. Orofino (a cura di), *Le Bibbie Atlantiche. Il Libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, Catalogo della mostra (Abbazia di Montecassino, 11 luglio-11 ottobre 2000 / Firenze, settembre 2000-gennaio 2001), Milano, Centro Tibaldi, pp. 39-43.

Susini, G. [1989], *Le scritture esposte*, in Cavallo, Fedeli e Giardina [1989, II, 271-305].

Svetonio [2008], Gaio Svetonio Tranquillo, *Le vite di Cesari*, a cura di P. Ramondetti, trad. di I. Lana, Torino, Utet.

Tinti, P. [2002], *Griffo, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 59, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 377-380.
Tinto, A. [1981], *Edizioni 'sine notis'*, in «La Bibliofilia», 83, pp. 151-159.
Tite-Live [1986], *Histoire romaine. Tome XXX. Livre XL*, Texte établi et traduit par C. Gouillart, Paris, Les Belles Lettres.
Torelli, M. [1982], *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
Trovato, P. [1991], *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino.
Turner, E.G. [1977], *The Typology of the Early Codex*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Valerio Massimo [1971], *Detti e fatti memorabili*, a cura di R. Faranda, Torino, Utet.
Vecce, C. [1998], *Aldo e l'invenzione dell'indice*, in D.S. Zeidberg (a cura di), *Aldus Manutius and Renaissance Culture, Essay of Franklin D. Murphy*, Acts of an International Conference Venice and Florence (14-17 June 1994), Firenze, Olschki, pp. 109-141.
Venier, M. [1989], *Immagini e documenti*, in *Il libro italiano del Cinquecento: produzione e commercio*, Catalogo della Mostra (Biblioteca Nazionale Centrale, Roma, 20 ottobre-16 dicembre 1989), Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 25-61.
Veyne, P. [2000], *La 'plèbe moyenne' sous le Haut-Empire romain*, in «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 55, pp. 1169-1199.

White, P. [2009], *Bookshops in the Literary Culture of Rome*, in W.A. Johnson e H.N. Parker (a cura di), *Ancient Literacies. The Culture of Reading in Greece and Rome*, Oxford-New York, Oxford University Press.
Wipszycka, E. [2000], *The Nag Hammadi Library and the Monks. A Papyrologist's Point of View*, in «Journal of Juristic Papyrology», 30, pp. 179-191.
Worp, K.A. [2012], *A New Survey of Greek, Coptic, Demotic and Latin «Tabulae» Preserved from Classical Antiquity*, version 1.0, Leiden-Leuven, Trismegistos, 2012, http://www.trismegistos.org/top.php (ultimo accesso: marzo 2016).
Worp, K.A. e Rijksbaron, A. [1997] (a cura di), *The Kellis Isocrates Codex: P. Kell. 3. Gr. 95*, introduzione di J.L. Sharpe III, Oxford, Oxbow Books.

Zappella, G. [2001], *Il libro antico a stampa: struttura, tecniche, tipologie, evoluzione*, 2 voll., Milano, Bibliografica.

Indici

Indice dei nomi

Abbasidi, dinastia, 112
Acciaiuoli, Donato, 68
Acerronius Proculus, Cnaeus, 29
Adelaide del Vasto, 113
Adriano, Publio Elio Traiano, imperatore romano, 11, 98
Aelius Brocchus, 27
Agati, M.L., 53, 55, 94, 108, 109, 113, 123, 132
Agostino di Ippona, 80, 91, 92, 132, 154, 187, 195, 240
Agrippa, Marco Vipsanio, 40
Albanese, M., 186, 190
Alberti, Leon Battista, 168
Albertini, E., 19
Alcubierre, R. de, 25
Alcuino di York, 136
Aldobrandi, Domenico di Carlo, 151
Alfonso II, arcivescovo, 185
Alighieri, Dante, *vedi* Dante Alighieri
Alighieri, Jacopo, 140, 141
Alighieri, Pietro, 140, 141
Alipio di Tagaste, 92
Ambrogio, Aurelio, 80, 91, 92
Ambrogiuolo da Piacenza, 150
Ammiano Marcellino, 65
Ammirati, S., 27, 98, 102
Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo), 198, 200, 201
Andrist, P., 117
Andronico, Livio, 52
Anteo, copista, 86
Antioco III il Grande, re di Siria, 109
Antonio, Marco, 71, 85
Antonio di Giovanni, 162
Antonius Silvanus, 37
Anziate, Valerio, 47
Apollodoro di Efeso, 62
Apollonio di Atene, 87
Aproniano Asterio, Flavio Turcio Rufio, 118
Ardinghelli, Bese, 131, 153, 204
Ardinghelli, Giovanni, 153, 154
Ariosto, Ludovico, 209
Artemidoro di Efeso, 62
Atramentarius, scriptor, 69
Atrecto, 15, 87
Attavanti, Attavante degli, 172
Attico, Tito Pomponio, 12, 64, 84-86, 90
Audin, M., 176
Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano, imperatore romano, 11, 32, 37, 40, 56, 70, 82, 83, 85

Babrio, 100
Bacone, Francesco, 168
Badius Ascensius, Jodocus (Josse Bade), 178, 179
Bagnall, R.S., 97, 104
Bahr, G.J., 107
Baldacchini, L., 176, 178, 180, 206
Balogh, J., 91, 92
Barbarigo, Pierfrancesco, 195
Bartoli Langeli, A., 139
Bartolo da Sassoferrato, 115
Bartolomeo da San Concordio, 203
Bartolomeo da Siena, 186
Bartolomeo di Giovanni di Miniato, 202, 204
Basile, C., 55, 56
Basilio Magno di Cesarea, 95
Battaglia Ricci, L., 52, 128, 140, 143, 144, 146
Bechtel, G., 162, 166, 170, 171
Beer, M., 207

Bellavitis, A., 211
Bellomo, S., 140
Belloni, G., 194, 200
Beltramini, G., 198
Bembo, Bernardo, 198
Bembo, Pietro, 194, 196, 197, 199-201, 207, 229
Bernabò da Genova, 150
Bernardino da Siena (Bernardino degli Albizzeschi), 162
Berté, M., 7, 130, 240
Bertelli, S., 118, 120, 140, 145-148, 151
Bertolo, F.M., 162, 180, 181
Bezos, J., 222, 224
Biagioni, D., 181
Bianchi, E., 161
Bibbiena, Bernardo, 201
Biblide, 94
Bindoni, Alessandro, 207
Binsfeld, W., 91
Biringuccio, Vannoccio, 176, 177
Bisanzio, arcivescovo di Bari, 95
Bi Sheng, 161
Blanck, H., 48, 50, 134
Boccaccio, Giovanni, 16, 126, 139, 140, 144-150, 156-160, 191, 193, 219
Boccuzzi, M., 29
Bologna, C., 52, 145, 194, 199, 200
Bonner, S.F., 40, 42, 43, 45
Bordon, Benedetto, 197, 198
Borea, E., 162
Borghini, V., 151
Boschi Rotiroti, M., 118, 140, 141
Bowman, A.K., 19, 27
Bozzolo, C., 228
Branca, V., 139, 148, 149
Briseide, 94
Brunello, M., 121
Brunholtz, F., 72-74
Busonero, P., 118
Bussi, Giovanni Andrea, 189, 190, 201

Caffarini, Tommaso, 161
Cahill, T., 173
Calamus, 69
Calderini, Domizio, 190
Caligola, Gaio Giulio Cesare Augusto Germanico, 32
Calvo, Gaio Licinio, 78, 85
Camodeca, G., 18, 22-25, 29, 30
Campanelli, M., 190, 200
Canart, P., 117
Canfora, L., 62, 215
Cantarella, E., 27
Capasso, M., 17, 21, 25, 27, 35, 53, 56, 57, 59, 60, 62, 63, 69, 70, 73, 90
Caracciolo da Napoli, Berardo, 7
Carandini, A., 11
Carlo Magno, imperatore dei romani, 138
Caroli, M., 59, 82, 85, 86, 215
Caronelli, Domenego, 121
Carpaccio, Vittore, 190
Carpo, 107
Carrai, S., 149
Carvajal, Juan de, 163
Casagrande Mazzoli, M.A., 121
Cassiodoro, Flavio Magno Aurelio, 135
Castellani, A., 184
Castellucci, P., 216
Caterina da Siena (Benincasa), 161
Catone il Censore, Marco Porcio, 40
Catullo, Gaio Valerio, 15, 78, 79, 85
Cavalcanti, Guido, 144
Cavallo, G., 11, 12, 14-16, 29, 38, 40, 43, 45, 51, 52, 60, 63, 64, 66, 74, 75, 81, 82, 84, 85, 87-90, 92-98, 102, 104, 105, 107, 124, 132, 156, 216, 230
Cecconi, A., 215, 216, 220, 224
Cecconi M., 197, 198
Celebrino, Eustachio, 127
Cennini, Cennino di Andrea, 127
Cennini, Drago di Diego di Niccolò, 202
Ceolfrido, abate di Wearmouth, 136
Cesare, Gaio Giulio, 80, 86
Chabot, I., 211
Chahine, C., 108, 109
Chartier, R., 89, 216
Cherubini, P., 32, 123
Cicerone, Marco Tullio, 12, 15, 21, 40, 57, 64, 66, 75-77, 80-82, 84-86, 90, 92, 98, 107, 132, 134, 186, 189, 203
Cicerone, Marco Tullio, figlio, 40
Cicerone, Quinto Tullio, fratello, 40, 86, 107
Cicerone, Quinto Tullio, nipote, 40
Citroni, M., 16

Clarke, P., 211
Claudia Severa, 27, 28
Claudiano, Claudio, 50
Claudio, Tiberio Cesare Augusto Germanico, 56
Cleopatra VII, Tea Filopatore, regina d'Egitto, 70
Clodio Pulcro, Publio, 38, 85
Coarelli, F., 49
Condello, E., 138
Conti, E., 153
Conway, M., 174, 182
Corbier, M., 14
Corfidio, Lucio, 86
Costabile, F., 17
Costanzo II, Flavio Giulio, imperatore romano, 65
Coutois, C., 19
Cremer, Henricus, 166
Cribiore, R., 99, 100
Crisci, E., 65, 97, 103, 104, 132
Cristofani, M., 50
Cursi, M., 121, 131, 143-149, 152, 153, 156, 204

Dalli Regoli, G., 111
D'Ambrosio, A., 93
Daniels, R., 182
Dante Alighieri, 139-141, 144, 146, 148, 160
Daris, S., 19
Dasumius, 37
Davies, M., 163
De Certeau, M., 89
Degni, P., 19, 20, 24, 25, 38, 99, 108
de la Mare, A.C., 144, 197
Del Corso, L., 40, 42, 52, 59, 79, 91, 155
Della Corte, M., 42
Del Mastro, G., 61, 62
del Pecora, Iacopo (Iacopo da Montepulciano), 154
De Magistris, E., 36
De Robertis, T., 144
Derolez, A., 123
De Santis, R., 217
de Tortis, Battista, 175
Devoti, L., 130
Di Natale, A., 55, 56
Dioscoro di Afroditopoli, 79
Domenico da Pistoia, 174, 182
Donato, Elio, 174
Donato, Tiberio Claudio, 83
Dorandi, T., 79-86, 89, 91, 100
Doro, 86
Dougherty, D., 236
Duntemann, J., 233

Eco, U., 214, 221
Eletti, V., 215, 216, 220, 224
Emilio Paolo, Lucio, 52
Emina, Lucio Cassio, 47
Ennio, Quinto, 52
Erasmo da Rotterdam, 196
Ercole I d'Este, 194
Erote, 83
Esch, A., 177
Euenus Primianus, 29, 30
Euripide, 100, 157, 197
Eyck, Jan van, 173

Fabris, R., 107
Fahy, C., 197
Falzone, P., 156
Fannius, 57
Farenga, P., 189, 190
Farnace, copista, 86
Fascione, L., 37
Fausto, Quinto Fulvio, 66
Fedeli, P., 33, 83, 85, 87, 88
Federici, C., 34
Federico III d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero, 163
Feo, M., 144
Ferri, P., 234-236
Fezzi, L., 66
Fibonacci, Leonardo, 123
Ficino, Marsilio, 174
Fiddyment, S., 111
Filemone, martire, 107
Filippo V, re di Macedonia, 109
Filippo di Pietro, 190
Filodemo di Gadara, 61
Filomela, 94
Fioretti, P., 21, 43, 44, 49, 54, 57, 60, 61, 65, 66, 69, 75, 77, 90, 91, 98, 102, 117, 133, 134
Fiorilla, M., 144
Flavi, dinastia, 74
Flavius Cerialis, 27
Florus, 69
Folin, M., 211

Folter, R., 166
Fournet, J.-L., 79
Francesco di ser Nardo da Barberino, 141, 142, 151
Fronti, Paolo, 202
Frova, C., 187, 189
Fructus, 69
Frugoni, C., 130, 162
Fumagalli, E., 158
Fust, Johann, 166-168

Gabriele di Pietro, 190, 193
Gaio, 37
Galba, Servio Sulpicio, imperatore romano, 24
Galeno di Pergamo, 87
Galizzi, D., 172
Gallazzi, C., 62
Gallo, Gaio Cornelio, 52, 70, 71, 73, 74, 77, 90, 92
Gallo, I., 214
Gamble, H.Y., 105, 107
Ganda, A., 171, 205
Garcia y Garcia, L., 42, 45
Gasparinetti, A.F., 115
Gasparotto, D., 196
Gavrilov, A., 91, 92
Gellio, Aulo, 32, 87, 117, 131-133, 135, 172, 189
Gentili, A., 190
Gherardo di Giovanni di Miniato, 202-204
Gianotti, G.F., 41, 44
Gilissen, L., 119
Giocondo, Lucio Cecilio, 18
Giovanni, evangelista, 104, 165
Giovanni Crisostomo, 95
Giovanni del Virgilio, 145
Giovanni di Miniato di Gherardo, 202
Giovè Marchioli, N., 125, 126
Giovenale, Decimo Giunio, 42, 92, 100
Girolamo, Sofronio Eusebio, 43, 44, 80, 128, 135, 136, 189
Giuliano di Andrea, 203
Giustiniano (Justinianus), Flavio Pietro Sabbazio, imperatore bizantino, 175
Gorgonzola, Niccolò, 205
Grafton, A., 199
Gregorio di Nissa, 19
Gregory, R.G., 118
Grendler, P.F., 206
Griffo, Francesco, 196, 197, 206
Guidotto da Cremona, 150
Gumbert, J.P., 127, 228
Gusmano, A., 173, 174
Gutenberg, Johann Gensfleisch zum, 162, 166-168, 170, 171, 173, 174, 177, 183, 185, 190

Hanebutt-Benz, E., 177
Harris, N., 15, 163, 166, 168, 172, 180, 191
Hendriks, I.H.M., 54, 55
Hessucus, 29, 31
Hesychus, *vedi Hessucus*
Hills, R.L., 172
Hoernen, Arnold ther, 163
Hooper Gottlieb, A., 168
Horsfall, N., 14

Iannuccelli, S., 113-115, 171
Ignazio di Antiochia, 108
Improta, A., 126
Infelise, M., 199
Isaacson, W., 224
Isabella d'Este Gonzaga, 194
Isidoro di Siviglia, 127
Isocrate, 33, 34
Israel, U., 186

Jacob, A., 95
Jacobson, J., 220
Jobs, S., 224-226
Johnson, W.A., 60, 61
Jones, L.W., 119

Keere, Hendrick van der, 176, 177
Kramer, B., 62
Kruschwitz, P., 69

Landino, Cristoforo, 172
Landolfo I, arcivescovo, 95
Lapo da Castiglioncino, 240
Laterza, G., 213, 217
Lattanzi Barcelò, A., 221
Lattanzio, Placido (Lucio Cecilio Firmiano), 47, 146, 186, 187
Lentano, M., 50, 89
Leonardi, C., 232
Leonardo da Vinci, 111
Leone IX (Brunone dei Conti di Egisheim-Dagsburg), 53

Leonpilato de Tesalia, *vedi* Leonzio Pilato
Leonzio Pilato da Tessalonica, 156-158, 160
Leroy, J., 120
Licoride, 72
Ligario, Quinto, 86
Ligdamo, 62
Livia Augusta, Drusilla Claudia, 24
Livio, Tito, 47-51, 101, 189
Lo Monaco, F., 132
Lorenzo da Pavia (Lorenzo Fasolo), 194
Lowry, M., 196
Luca, evangelista, 104
Luciano di Samosata, 14, 19, 198
Lucilio, Gaio, 79

Ma, Y., 112, 161
Maas, P., 61
Machiavelli, Niccolò, 207
Macola, N., 201
Magno, A., 238
Mai, Angelo, 132
Maldonado, T., 235
Mancini, M., 227
Maniaci, M., 60, 111, 113, 117, 119, 120, 129, 130, 135, 136, 138, 228
Mannelli, Amaretto, 149
Mannelli, Francesco d'Amaretto, 149, 150
Manuzio, Aldo, 194, 196-201, 207, 229, 231, 232
Maometto II, sultano ottomano, 190
Marcello, Marco Claudio, 11
Marcione, 105
Marco, evangelista, 104
Marichal, R., 20, 25, 37
Marietta, suor, 182
Martinelli Tempesta, S., 147
Martini, G.S., 202, 203
Marziale, Giulio, 88
Marziale, Marco Valerio, 15, 16, 20, 82, 83, 87-89, 91, 92, 101, 102
Massimo, Francesco, 189
Massimo, Pietro, 189
Mastroroberto, M., 30
Matteo, evangelista, 104
Mauri, C., 234, 235, 241
McCormick, M., 103
Mecenate, Gaio Cilnio, 85
Medici, famiglia, 172, 202
Menandro, 117
Mercanti, F., 236
Messeri Savorelli, G., 155
Meuthen, E., 163
Miglio, L., 29, 131, 141, 149, 172, 204, 211
Miglio, M., 169, 172, 185, 187, 189, 190
Mitchell, S.L., 41
Modigliani, A., 189
Moeller, W.O., 69
Momigliano, A., 136
Monte di Giovanni di Miniato, 202, 204
Montevecchi, O., 109
Morelli, Giovanni di Pagolo, 162

Needham, P., 197
Nelson, T., 216
Nepote, Cornelio, 85
Nerone, Claudio Cesare Augusto Germanico, imperatore romano, 12, 24, 30, 78, 100
Nesi, E., 174
Nevio, Gneo, 52
Niccolò V (Tomaso Parentucelli), 164
Niccolò da Lira, 201
Nocchi Macedo, G., 98
Norden, E., 92
Novius Eunus, Caius, 29-32
Numa Pompilio, re di Roma, 47, 48, 50-52
Nunberg, G., 214
Nuovo, A., 203-205, 209
Nuvoloni, L., 197, 198

Omero, 92, 147, 148, 158-160
Orazio Flacco, Quinto, 15, 16, 42, 43, 78, 79, 82, 86, 87, 100, 199
O'Really, T., 236
Origene, 80, 136
Ornato, E., 124-126, 170, 172, 205, 207, 228
Orsini, P., 134
Ortalli, G., 162
Ortensio Ortalo, Quinto, 21
Ottaviano, *vedi* Augusto
Ovidio Nasone, Publio, 16, 68, 69, 82, 92, 94, 232

Paccio, Ovio, 49

Padoan, G., 145
Pallottino, M., 50
Palma, M., 111, 127
Palombi, D., 12, 13
Pannartz, Arnold, 172, 185, 186, 188-190, 201
Paolo di Tarso, 105-107
Parkes, M.B., 77
Parkin, S., 194
Parsons, P.J., 71-73
Pasini, C., 131
Pastena, C., 177
Pasut, F., 141, 148
Patota, G., 201
Pavan, M., 71
Pecere, O., 14, 52, 62, 68, 77-82, 84, 86-88, 93, 99, 100, 108
Penna, R., 105
Peri, A., 105
Perotti, Niccolò, 208
Perseo, re di Macedonia, 52
Persio Flacco, Aulo, 16, 99
Petillio, Lucio, 47
Petillio, Quinto, 47, 51
Petoletti, M., 147, 156
Petrarca, Francesco, 7, 8, 86, 126, 128-130, 139, 140, 143-145, 156, 158, 159, 194, 195, 197, 203, 219, 238, 240
Petronio, Publio, 72
Petronius Pontius, Cnaeus, 29
Petrucci, A., 11, 27, 29, 77, 86, 125, 126, 140, 141, 143, 148, 152, 197, 198, 201, 209, 238, 241
Phoibammon, 26
Piccaluga, G., 50
Piccolomini, Enea Silvio, 163, 164, 168, 171
Pietro da Vinciolo, 150
Pintaudi, R., 20, 155
Pio II, *vedi* Piccolomini, Enea Silvio
Pisone, Lucio Calpurnio, 47
Pitagora, 48
Pizzani, U., 136
Plantin, Christoph, 176, 178
Platone, 89, 157
Plebani, T., 209, 211
Plinio il Giovane, Gaio Cecilio Secondo, 37, 80, 82, 84, 88, 200
Plinio il Vecchio, Gaio Secondo, 47, 53-58, 60, 63, 64, 81
Plutarco di Cheronea, 40, 47
Policarpo di Smirne, 108
Pollione, Gaio Asinio, 12, 70
Polluce, Giulio, 19
Pontani, F., 110, 159
Pratesi, A., 32, 118, 123
Pratesi, F., 162
Prati, G., 236
Prensky, M., 234
Prinzivalli, E., 108
Prisco, Quinto Fulvio, 66
Procacci, U., 153
Proculus, 17
Properzio, Sesto Aurelio, 20
Proust, Marcel, 7, 8
Pugliese Carratelli, G., 25, 26, 63, 64
Pulci, Luigi, 182
Pulsoni, C., 200

Quintiliano, Marco Fabio, 41-44, 81, 82, 84, 87, 88, 92, 100, 101
Quinto, R., 231
Quondam, A., 168

Radiciotti, P., 70, 73
Ramusio, Giovanni Battista, 207
Rand, E.K., 120
Redaelli, S., 85
Remo, 36
Renzitti, A., 161
Riccardi, M.L., 113
Richards, E.R., 107
Richardson, B., 168, 178, 179, 182, 185, 201, 206, 208, 209
Rico, F., 144
Rijksbaron, A., 33
Rinaldo da Montalbano, 131
Rocca, G., 48, 51
Roddewig, M., 140
Rollo, A., 156, 158, 160
Roman, L., 80
Romolo, 36
Roncaglia, G., 214, 217, 218, 220, 221, 224, 225
Roncalli, F., 48, 49
Rouse, M.A., 174
Rouse, R.H., 174
Rovergo, Giovanni, 171
Rückert, P., 113, 116, 170
Ruggero I d'Altavilla, 113
Ruggiero, D., 128

Rusconi, Elisabetta, 211
Russo, G., 63

Salarelli, A., 239
Sallustio Crispo, Gaio, 190
Salvio, copista, 86
Santasofia, famiglia, 199
Sanudo, Marin, il Giovane, 199
Sanvito, Bartolomeo, 196-198
Sarapione, 59
Sautel, J.-H., 120
Savino, G., 141
Scapecchi, P., 169, 171, 172, 175-177
Scevola, Quinto Mucio, 76
Schironi, F., 60
Schoeffer, Peter, 171
Schopper, H., 114, 178
Schwab, R., 173
Secondo (*Secundus*), 87, 101
Seleucidi, dinastia, 53
Seneca, Lucio Anneo, 7, 14, 43, 44, 87, 159, 190
Servio, Mario Onorato, 50
Settis, S., 62
Sharpe, J.L., 34, 35
Sholderer, V., 175
Sighinolfi, L., 202
Sigismondo dei Libri, 202-205
Signorini, M., 125, 144, 156
Sijpensteijn, P., 20
Silvano, Claudio, 65
Simmaco, Quinto Aurelio, 50
Simonetti, M., 108
Sirat, C., 59
Sisto IV (Francesco della Rovere), 201
Skeat, T., 104
Smargiassi, M., 241
Sorelli, F., 211
Sosii, 86, 87, 126
Spallone, M., 155
Speidel, M.A., 18
Spintaro, scriba, 81
Squarzafico, Girolamo, 191, 193
Stazio, Publio Papinio, 146, 190
Stefani, G., 31, 32
Stoppelli, P., 185, 207
Strabone, 86
Stramaglia, A., 63
Suffeno, 80
Sulpicia Lepidina, 27
Sulpicii, famiglia, 18, 30
Supino Martini, P., 125, 136
Susini, G., 12, 14
Svetonio Tranquillo, Gaio, 24, 30, 37, 40, 78, 79, 100
Sweynheim, Conrad, 172, 185, 186, 188-190, 201

Taccuino, Giovanni, 207
Tagliente, Giovanni Antonio, 210, 211
Tarquinio il Superbo, re di Roma, 50
Tarquinio Prisco, re di Roma, 50
Tedesco, Niccolò, 172
Telesino, 100
Terentius Neo, 17, 25, 27, 62
Terenzio, Cneo (Gneo), 47, 51
Terzo, 106
Thaalibi, 112
Thomas, J.D., 19, 27
Thurz, Sigismund, 199
Tiberio, Giulio Cesare Augusto, imperatore romano, 24, 29
Tìchico, 107
Timoteo di Listra, 107
Tinti, P., 196
Tinto, A., 175
Tirannione il Giovane, 40, 86
Tirone, Marco Tullio, 81
Tolemeo II Filadelfo, re d'Egitto, 215
Tolomeo, Claudio, 190
Torelli, M., 36
Torresano, Andrea, 195
Traiano, Marco Ulpio Nerva, imperatore romano, 12, 36
Tramezzino, Francesco, 205
Tramezzino, Michele, 205
Trebazio Testa, Gaio, 76
Tridentone, Antonio, 186
Trifone, 87
Trovato, P., 206, 207
Ts'ai Lun, 112
Turner, E.G., 117

Umberto da Romans, 126

Valeriano, Pollio, 87
Valerio Massimo, 47, 51
Valla, Lorenzo, 190
Varrone, Marco Terenzio, 12, 21, 47, 50, 63, 68
Vecce, C., 208, 232

Venier, M., 184
Vespasiano, Tito Flavio, imperatore romano, 12, 196
Veyne, P., 32
Villani, Giovanni, 152
Vinay, G., 232
Virgilio Marone, Publio, 16, 70, 83, 92, 101, 118, 145, 158, 194, 196-200, 203

White, P., 87
Wipszycka, E., 134
Worp, K.A., 18, 33

Zanobi da Strada, 7
Zantani, Pasqua, 211
Zappella, G., 171, 178, 180, 181
Zarotto, Antonio, 171
Zoppino, Niccolò, 211

Indice delle cose notevoli

alfabetismo, 11-17, fig. 1.2, 32, 37, 40, 93, 125, 148, 211 e n, 235, 241
Amazon, 218n, 221-224, 227
antigrafo, 128, 130, 131, 145, 152, 180, 187, 191, 201
Antologia Palatina, 35
apografo, 129
Apple, 216, 220, 224, 225, 232n

Bembo, Pietro, autografi, 197, 200
Bibbia/e, 103-105, fig. 3.1, 132, 135, fig. 4.1, 231; Amiatina, 136; Atlantiche, 135-139, fig. 3.9, 229; delle 42 linee, 163, 164, fig. 4.1, 167, 168, 170, 171, 173
Biblioteca/he, della Pace, 11, 12, fig. 1.1; della Villa dei Papiri, 90; di Alessandria, 215 e n; di Apollo, 11, fig. 1.1; di Marcello, 11, fig. 1.1; monastiche, 124; Ulpia, 12, fig. 1.1
Boccaccio, Giovanni, autografi, 139, 140, 144-148, fig. 3.11, 159; biblioteca, 144, 148; *Decameron*, 16 e n, 121, 139, 143n, 144, 149-153, 182; *Filocolo*, 153, 191-193, fig. 4.6; *Teseida*, 144, 146

caratteri mobili, 164, 174-178, fig. 4.2, fig. 4.3, 183, 201; *corpo*, 177; corsivo aldino, 194-196, fig. 4.7, 206; fonditrice a mano, 177, fig. 4.3; gotico, 206; matrice, 176, 177, fig. 4.3; *occhio*, 177; *piede*, 177; punzone, 176, 177, fig. 4.3; romano, 206
carta, commercio della, 169-172 e n, 189, 201; da stampa, 170, 171; prima diffusione, 111, 112 (in Cina), 113 (in Italia), 112, 113 (nel mondo islamico); processi di lavorazione, 115, 116, fig. 3.4 (cascio), 113, 116 (cernita), 116, 171 (collatura), 115, fig. 3.4 (colonnelli), 115, 170 (filoni), 114, fig. 3.3, 115 (forma), 116 (garavella), 116 (lavorente), 116 (levatore), 116 (levigatura), 116 (lisciatoio), 114 (macerazione), 114 (pila idraulica), 114-116, 170 (pisto), 116 (ponitore), 114 (raffinazione), 116 (spanditoio), 113, 114 (stracci), 115, 170 e n (vergelle), *vedi anche* filigrana
carte da gioco (*naibi*), *vedi* xilografia
Catullo, autografi, 78
Cennino Cennini, *Libro dell'arte*, 127
Cicerone, autografi, 81, 107n; biblioteca, 40n
codice, affermazione del, 99-102 (funzioni), 102-108 (significati simbolici), 97-99 (vantaggi); cartaceo, 152; *explicit*, 208; *incipit*, 118, 141, 181n, 208; ligneo, 25, 26, 99n; membranaceo, 97, 98, 100-102; miscellaneo, 98 e n; numerazione di carta, 123; palinsesto, 132 e n, fig. 3.8, 134n; papiraceo, 99, 100, 116, 117; privo di legatura, 94, 99, 100, 121, 129, fig. 3.7, 133, 134, fig. 3.8; restauro, 110
commercio librario, nel Medioevo e nel Rinascimento, 141, 172, 201-205, 208-211; nel mondo contemporaneo, 222-224, 227, 229; nella Roma antica, 86-88, 102, 133, 135.
committente/committenza, 85, 95, 130, 141, 151, 153, 205
concordantiae bibliorum, 231
conoscenza distribuita, 236, 237

copia, «a prezzo», 70, 124, 125, 131, 141, 151-155, fig. 3.13, 204 (nel Medioevo), 66-69, 74, 85, 126n (nella Roma antica); luoghi di, 125, 151, 152 (in bottega), 152-155, fig. 3.13 (in carcere), 124, 152 (in casa); «per passione», 148-151; posizione di, 70, 128-130, fig. 3.7 (nel Medioevo), 43, 69, 70 (nel mondo greco-romano, 69 (nell'antico Egitto); sottoscritta, 87, 125, 126, 130, 141, 147 e n; stagionalità della, 130; tempi della, 130, 131

Dante Alighieri, autografi, 139-142; *Commedia*, 118, 139-142, fig. 3.10, 144-148, 151, 152, 172
Danti del Cento, 141, 151 e n
Data Discman, 218, fig. 5.1
decorazione/illustrazione, negli *exultet*, 95, 96; nei codici, 138, 139, fig. 3.9, 141, fig. 3.10, 146-148, fig. 3.12, 152; nei libri a stampa, 172, 202, 207-211, fig. 4.9
device, *vedi* libro elettronico
digital immigrants, *vedi* immigrati digitali
digital natives, *vedi* nativi digitali

e-book (testo elettronico), 213
e-ink, 220
e-paper, 219, 220, 230
editoria, 64, 74, 85, 87, 149, 169, 178, 185-205, 210, 211, 213, 222
edizioni «pirata», 88, 89, 207 e n
epigrafia, 47, 65, 66, fig. 2.3, 74
Ercolano, 18 e n, 22, 25, 45, 59-62n, 90
errori, di copia, 31, 64, 85, 86, 88, 130; di stampa, 181, 184, 185, 191-193, 207n
Exultet, 94-96

Facebook, 237, 238, 241
falsi, 24 e n, 48, 50, 51, 65, 66, 72, 73, 107, 207
fascicolo, 94, 98, 104, 111, 117 e n, 124, 129, 131, 133-135, 138, 159, 163, 164, 170, 182, 188, 193, 204, 228n; cardinali maggioritari, 117 e n; cesura, 118; metodi di costruzione, 118, 119; nomenclatura, 117; numerazione, 121, 123, 159; regola del *vis-à-vis* o di Gregory, 118, 119; richiami, 121-123, fig. 3.5
filigrana, 114, 115, 169, 170, 183, 193
Filodemo di Gadara, biblioteca, 62n
filoni, *vedi* carta
Firenze, 140, 141, 146, 156, 158, 162, 172, 207; arte del Cambio 131; Badia, 144, 202; carcere delle Stinche, 152-155; catasto, 153 e n, 162 e n; chiesa di Santo Stefano in Badia, 144; convento di San Jacopo a Ripoli, 174; convento di San Marco, 202; ospedale di Santa Maria Nuova, 202; parte guelfa, 172; piazzetta di Sant'Apollinare, 202; Priori di Libertà, 172; Studio universitario, 156, 160n
foglio, 20n, 54-61, 71, 87, 88, 95, 97, 99-101, 107n, 110, 114-121, 126, 129, 130, 132, 136, 138, 162, 166n, 170 e n, 171, 173, 182-184, 191, 193, 207, 211, 224, 232
foratura, 119, 121n
formati, nei *libri lintei*, 48; nel codice, 8, 98n, 102, 104, 116, 131, 136, 139, 141, 146 e n, 152, 197, 198; nel libro a stampa, 171, 186, 190, 194-201, fig. 4.8, 206, 207, 211, 228; nel rotolo, 12, 57, 59, 60, 64, 71, 75, 77, 89-91n; nel tablet, 218, 224, 227-232 e n; nella *tabula*, 22 e n, 25 e n, 27, 33, 38
formato di codifica, 224, 226n

Gellio, *Notti Attiche*, 117n, 132-135, fig. 3.8, 172
Google, 236
Gregory, regola di, *vedi* fascicolo

iBooks, 227, 240
idiografia, 105, 144n
immigrati digitali, 234, 325
impaginazione, nel codice, 120, 131, 133, 138, 141, 145, 146 e n, 228, 229; nel libro a stampa, 187, 199, 207, 228, 229; nel rotolo, 61, 72, 73, 77, 89, 91; nel tablet, 229, 230, 232
inchiostro, 9, 19, 21-24, 26n, 27, 42, 44, 56, 63, 64, 69, 74, 101, 108,

116, 120, 121, 126-128, 161, 162, 172, 175, 177, 183; colorato, 62; ferro-gallico, 68, 128, 132, 173; invisibile, 68, 69; organico, 68, 127, 173; rosso, 68, 208; tipografico, 173, 174, 183, 184, 220
incunabolo, *vedi* libro/i a stampa
indice/i, 23, 24, 62 e n, 207, 231, 232
iniziali, a bianchi girari, 172; al tratto, 72, 73, 77; filigranate, fig. 3.11, 146; istoriate, fig. 3.9, 138, 141, fig. 3.10, 181n; ornate, 146
Instagram, 237
Internet, 9, 214, 215, 221, 222, 225 e n, 228, 234 e n, 236 e n
iPad, 216, 220, 221n, 225, fig. 5.3, 226 e n, 230, 232n
ipermedialità, 216 e n, 220, 221, 241
ipertestualità, 216 e n, 236, 237
iPhone, 220, 225, 227

Kellis (Ismant el-Kharab), 33-35
Kindle, 216, 217, 220-224, fig. 5.2, 227 e n, 230, 240
kontakia, 95

legatura, a sacche, 134 e n; per codici, 20, 94, 111n, 117, 121, 124, 129, 204; per dittici/trittici di contenuto giuridico, 22, 24; per libri a stampa, 166n, 172, 202-204; per libri lignei, 25, 26, 33, 34, 38
leggibilità, 18, 56, 95, 99, 101, 131, 138, 164, 219, 230
leggio, 8, 91, 126, 129, 130, 180
lettere (missive), 12, 25-27, 29n, 40n, 53n, 58, 59n, 65, 69, 73, 76, 81 e n, 86, 92, 97, 105-108, 130, 144, 145, 154, 158, 159, 163, 189, 194, 201n, 209n, 219n, 240
lettura, 7, 8, 14, 17, 26, 40, 44, 45, 49-51, 59 e n, 60, 77, 104, 149, 155, 156, 174, 181, 182, 186, 200, 206, 208, 209, 211, 213, 216, 218, 219, 220, 224, 225, 229, 231, 233, 237-241; a bassa voce, 94; a fior di labbra, 94; ad alta voce, 14n, 77, 82, 91-93, 182, 211; di donne, 16, 93, 94, fig. 2.6, 150, 151, 209-211, fig. 4.9; di testi elettronici, 9, 214, 215, 232, 233; lineare, 9, 216, 217, 231, 241; mediata, 14 e n, 50, 51, 151, 211; monastica, 231; posizione di, 98, 99 (con codice), 66, 89-91, 138 (con rotolo), 225 (*lean back*), 225, 230 (*lean forward*); pubblica 14 e n, 83, 93, 139, 144; silenziosa, 91-94, 211
libro elettronico (*e-book reader*), 9, 213-215, 218, 221-224, 239; numerazione di pagina, 230-233; schermi, 215, 216, 220, 222
libro/i, d'autore, 126, 143, 144; di diletto, 77; di *Ricordanze*, 131, 153, 162n; di studio, 77, 99; d'ore, 197; *fulgurales*, 50; giuridico, 98, 118n; gotico, 120; *haruspicini*, 50; lintei, 29, 48-51; medico, 98; *rituales*, 50; sibillini, 50; umanistico, 120, 172
libro/i a stampa, cartacei, 9, 169, 170, 204; copia di tipografia, 182, 187, 188, 200; frontespizio, 208, 210; membranacei, 171, 172, 189; numerazione di pagina, 205; origini e primi esperimenti, 161-168; popolari, 205n, 209-211; produzione tipografica, fig. 4.4, 184 (battitore), 184, 191-193, fig. 4.6 (bozze), fig. 4.4, 183 (bussola), 178-181, fig. 4.4, 196 (cassa), 182 (*casting off*), fig. 4.4, 180-182 (compositoio), 8, 175n, 177-182, 184, 185, 189, 191, 206 (compositore), 183, 184, 190, 201, 207 (correttore), 175 e n, 182, 184, 188, 203 (forma), 183 (forziere), fig. 4.4, 183, 184 (fraschetta), 180, 181 (giustificazione), fig. 4.4, 183, 184 (mazza), fig. 4.4, 184 (mazzi), 183 (piano portaforma), fig. 4.4, 183 (pietra), fig. 4.4, 183, 184 (platina), 182 (proto), fig. 4.4, 183 (timpano), fig. 4.4, 184 (tiratore), fig. 4.4, 183 (torcoliere), 182 (*vantaggio*), fig. 4.4, 180 (*visorium*), *vedi anche* caratteri mobili, torchio

manoscritti
Berlin, Staatsb., Hamilton, 90, 139 e n, 144, 149
Coll. priv. (ex. Abbey ms. J.A. 7368), 197n
De bellis macedonicis, *vedi* papiri

Firenze, Laur. Acq e doni 325, 144, 146 e n
Firenze, Laur. Amiat. 1 (Bibbia Amiatina), 136
Firenze, Laur. Edili, 125, 126, 136n
Firenze, Laur. Pluteo 15.13, fig. 3.9
Firenze, Laur. Pluteo 38.6, 146
Firenze, Laur. Pluteo 39.1, 118 e n
Firenze, Laur. Pluteo 42.1, 149-151
Firenze, Laur. Pluteo 54.19, 163n
Firenze, Laur. Strozzi 172, 128 e n, 130
Firenze, Naz. Pal. 184, 128-130, fig. 3.7
Firenze, Naz. Tordi 2, 131
Firenze, Ricc. 1050, 145
London, British Library, Harley 3915, 109n
Lucca, Bibl. Capit. 490, 109n
Milano, Triv. 1080, 141, fig. 3-10
Paris, Arsenal 8538, 153n
Princeton, Fireston Library, 41, 197n
Roma, Angelica, 11, 153, fig. 3.13
Roma, Angelica, 1101, fig. 3.5
Roma, Cors. 44.G.5 (Rossi 6), 153n
Toledo, B. Capit., Zelada 104.6, 145-148, fig. 3.11, fig. 3.12
Udine, B. Joppi, 30, 121
Vat. Chigi L.V.176, 144n
Vat. Chigi L.VI.213, 144n, 145
Vat. lat. 1787, 163n
Vat. lat. 3195, 139 e n, 144n, 199
Vat. lat. 3196, 130
Vat. lat. 3199, 145
Vat. lat. 3252, 198n
Vat. lat. 5757, 132
Vat. Ottob. lat. 347, 163n
Vat. Pal. lat. 24, 117n, 132-135, fig. 3.8
Vat. Reg. lat. 2077, 134n
Vat. Urb. lat. 401, 163n
Venezia, B. Marc., Gr. IX.29, 156-160, fig. 3.14
marca editoriale, 178 e n, fig. 4.4a
Marziale, autografi, 88
mash up, 236
membrana, 97, 123, 137-138; carne (lato), 110, 118; pelo (lato), 110, 118; prima diffusione, 108 (in Egitto), 97, 108 (nel mondo greco-romano); processi di lavorazione, 109, 110; qualità, 110; specie animale, 110, 111; virginea, 110
memoria, 7, 8, 11, 36, 66, 77, 131, 141, 153, 162n, 180, 230, 231, 240; elettronica, 213, 216 e n
mise-en-page, *vedi* impaginazione
monastero/i, 123, 124 (attività di copia), 98n (Montserrat), 185-189 (S. Scolastica), 136 (Tours), 136 (Wearmouth-Jarrow), *vedi anche* Firenze: Badia, convento di S. Jacopo a Ripoli
multitasking, 235

Nag Hammadi, 134
nativi digitali, 9, 234, 235, 237, 238
Nerone, autografi, 78, 100
net-book, 224
noce di galla, 68, 128
notai, 79, 126, 148, 202n
numerazione di carta/pagina, *vedi* codice, libro/i a stampa, libro elettronico

occhiali, 130, 163, 164
Omero, *Iliade*, 60, 87, 101, 156-159; *Odissea*, 60, 100n, 101, 156-159, fig. 3.14; ritratto di, 146-148, fig. 3.12, 160
Orazio, autografi, 78, 100

palinsesto, *vedi* codice, rotolo
Paolo di Tarso, autografi, 105-108; lettere, 105n (Colossesi), 107 (1 Corinzi), 107 (Filemone), 107 (Galati), 106-107 (Romani), 107 (2 Timoteo)
papiri
MP³ 168.02 (papiro di Artemidoro), 61
P.Berol. inv. 10562 + 10571, 90n
P.Bodm. IV, 117n
P.Fouad 74, 27n
P.Iand. V 90r, 75-77, fig. 2.5, 91n, 92
P.Köln IV 179, 63n
P.Mich. 6238, 105 e n, fig. 3.1
P.Mil. Vogl. I 19, 87
P.Monts Roca inv. 128-178, 98n
P.Oxy. I 30 (*De bellis macedonicis*), 102n, 109 e n

P.Oxy. XXII 2331, 63n
P.Qasr Ibrîm 78-3-11/1, 70-75, fig. 2.4, 77, 90, 92
P.Yale 1, 108
papiro, 52-57, deterioramento delle fibre, 74; luoghi di diffusione della pianta, 53; morfologia, 54; *plagula*, 55-58, 60, 61n, 63, 64, 75, 90, 117; pregi e difetti, 56 (*candor*), 56 (*densitas*), 57 (*latitudo*), 56, 57 (*levor*), 56 (*tenuitas*); taglio, 54, 55 (*acus*), 54, 55 (*philyrae*); varietà, 57 (*Amphiteatrica*), 57 (*Augusta*), 57 (*Claudia*), 57 (*Fanniana*), 57 (*hieratica*), 57 (*Liviana*), 57 (*Saitica*), 57 (*Taeneotica*)
pc, *vedi* personal computer
pdf (*Portable Document Format*), 229 e n, 232
pergamena, *vedi* membrana
personal computer, 9, 180, 214 e n, 216n, 223, 225, 230, 235
Petrarca, Francesco, autografi, 129, fig. 3.7, 130, 139, 140, 144n, 199; biblioteca, 159, 240; epistole, 158, 159, 219n, 240; *Rerum vulgarium fragmenta*, 128, 130, 131, 139, 144, fig. 4.7, 197, 199; ritratto di, 128-130, fig. 3.7; *Secretum*, 240; *Trionfi*, 194, 201
petrarchino, 194-201, fig. 4.8
pettine, *vedi* rigatura
pila idraulica, *vedi* carta
pixel, 221 e n, 222, 225
Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, 47 e n, 53-58 e n, 60, 63 e n, 64n
Pompei, 16-17, fig. 1.2, 18, 22, 29, 34, 42, 45, 64, 69, fig. 2.6, 133n
postillati, 99, 144, 149-151, 155-160, fig. 3.4, 200
proporzione (L/H), 228 e n

Quintiliano, autografi, 81

Reb 1200, 218
retina-display, 220, 221
richiami, *vedi* fascicolo
rigatura, a colore, 120; a inchiostro, 120; a mina di piombo, 120, 126; a punti, 121; a secco, 120, 138; con pettine, 121, 200; con *tabula ad rigandum*, 120, 121; per piegatura, 120; primaria, 119; secondaria, 119; sistemi di, 119, 120 e n, 138; unità di, 227
Roma, *acta senatus*, 38; aiuola di Marsia, 36; *anaglypha Traiani*, 36-40, fig. 1.8; *annales pontificum*, 38; ara degli scribi, 65-66, fig. 2.3; arco di Settimio Severo, 36; *Argiletum*, 83, 87; Campidoglio, 11, 12n; Campo de' Fiori, 172, 189, 202; casa di Augusto, 12n; *commentarii*, 38; *curia Iulia*, 12n, 36; *deversoriae tabernae*, 30; divinazione, 50; *domus* di Attico, 85; *ficus ruminalis*, 36; Foro di Nerva, 87; Gianicolo, 47 e n, 51; *libri sententiarum in senatu dictarum*, 38; *media plebs*, 32, 93; Parione, 200; Quirinale, 85; *suovetaurilia*, 36; *tabernae librariae*, 15, 16, 85-88, 101-102, 133, 135; *Tabularium*, 11; tempio di *Tellus*, 87; testamenti *per aes et libram*, 37 e n; tipografie, 169n; *Vicus Sandaliarius*, 87 e n; *Vicus Tuscus*, 87
rotolo, *agraphon*, 61, 134; con illustrazioni, 62, 63, 89; con postille, 155n; confezione, 58-60; dimensioni, 59, 60, 75; escatocollo, 61; falsificazioni, 48; *kollesis*, 58, 71; legge di Maas, 61; liturgico, *vedi Exultet*; *macrocolla*, 57, 64, 84, 90; opistografo, 64, 82 e n; palinsesto, 63, 64; prime testimonianze: protocollo, 60, 62, 89, 90; restauro, 63-64; strumenti di protezione, 64, 134n; titolo, 61 e n, 62, 90; *titulus* o *index*, 62 e n, fig. 1.2; *umbilicus*, 63 e n, 90

scriptorium, 124, 136
scrittoio, 8, 128, 145, 158, 180
scrittura/e, di donne, 27-29, fig. 1.5, 93; segrete, 68, 69, 110n; strumenti di, 69, 109, fig. 3.6, 129, fig. 3.7 (calamaio), 17, fig. 1.2, 19, 21, 22, 26-29, 34, 42, 44, 56, 57, 68-70, 78, 81, 99, 101, 109, 127 e n, 128 (calamo), 126, 127, fig. 3.6 (candela), 127, fig. 3.6 (ceralacca),

127, fig. 3.6 (clessidra), 69, 119, 126, 127, fig. 3.6, 129, fig. 3.7, 203 (coltello), 69, 119, 127, fig. 3.6 (compasso), 127, fig. 3.6 (corda), 126 (creta), 127, fig. 3.6 (forbici), 58, 203 (martello), 126-128, fig. 3.7, 181n (penna d'oca), 68 (penna in avorio), 68 (penna metallica), 69 (pennellessa), 64, 69, 109, 126 (pietra pomice), 35, 126 (piombo), 129, fig. 3.7 (portapenne), 119, 203 (punteruolo), 69, 203 (riga), 64, 68, 69 (spugna), 109, 203 (squadra), 17, fig. 1.2, 21-23, 42-44n, 68, 127, fig. 3.6 (stilo), temperino, *vedi* coltello, 69, 127, fig. 3.6 (vernice); supporti di, 50 (foglie di palma), 19, 20, 34 (legno), 29, 48-50, fig. 2.1 (lino), *vedi anche* carta, membrana, papiro

scuola, nel Medioevo e nel Rinascimento, 201 (insegnamento primario), 124 (scuole monastiche), 156, 160n, 231 (scuole universitarie), 124 (scuole vescovili); nel mondo contemporaneo, 41 e n (*homeschooling*), 235n, 239-241; nell'antichità, 44, 45 (apprendimento della lettura), 42-45 (apprendimento della scrittura), 42 (*capsarius*), 40, 41 (educazione domestica), 41 (*grammaticus*), 16, 99, 100 (libri scolastici), 41 (livelli di apprendimento), 42, 45, 65 (*ludi magister*), 41 (*rethor*)

segni interpuntivi e paragrafematici, nei codici, 150; nei libri a stampa, 184, 200, 228; nei rotoli, 72-77, 92

sgraffio, scrittura a, 22, 23, 42, 44, 77

smartphone, 9, 214 e n, 237

sottoscrizioni, *vedi* copia

stampati
- Berlin, Staatsb., Ald. ren. 28.5-1, fig. 4.7
- Bourges, Municip., Inc. 31, fig. 4.5
- Firenze, Naz. Banco Rari 241, 172n
- Firenze, Naz. Magliab. A.1.19, fig. 4.6
- London, British Library, G.12226, fig. 4.1
- New York, PML, 1328, 197n
- Paris, Bnf, Res. 4-LH-2, fig. 4.9
- Roma, Angelica, Inc. 505, 186n
- Vat. Barb. AAA.II.9, 186n
- Vat. Inc. IV.165, 198n
- Vat. Inc. Membr. II.17, 172n
- Vat. Stamp. Ross. 134, 190
- Vat. Stamp. Ross. 493, 186n
- Vat. Stamp. Ross. 5852, 197n
- Vat. Stamp. Ross. 6669, 197n

tablet, 214 e n, 216, 219, 224-227; schermi, 215, 216, 221 e n, 225

tabula, distanziatori, 26, 34 e n; falsificazioni, 24; *index*, 23, 24; paginazione plastica, 34, fig. 1.7; principali giacimenti, 19 (Alburnus Maior, Rosia Montana), 18 (Ercolano), 18, 29, 30 (Murecine), 18 (Pompei), 19 (Tebessa), 19 (Vindolanda, Chesterhom), 18 (Vindonissa, Brugg); rigatura, 34, 35; sigilli cerati, 22-24; struttura, 29 (a soffietto), 27, 37, fig. 1.8a, 66, fig. 2.3 (*ansata*), 22, 27-29, fig. 1.3 (dittici), 25-27, 33-35, 38, figg. 1.2, 1.4, 1.8b (polittici), 23, 24, fig. 1.6 (trittici); superfici scrittorie, 21 (*tabulae ceratae*), 21 (*tabulae dealbatae*), 21 (tavole inchiostrate); tipologie, 25-29, fig. 1.5, 41-45, 99 (destinate ad operazioni quotidiane di scrittura), 22-25, fig. 1.3, 37-40 (di contenuto giuridico)

tabula ad rigandum, *vedi* rigatura

tannino, 127

tavolette
- P.Kell. III Gr. 95, 33-35
- P.Kell. IV Gr. 96, 33-35, fig. 1.7
- P.Vat. gr. 58-63, 34n
- TP Sulp. 51, 29-33, fig. 1.6
- T.Vindol. II 291, 27-29, fig. 1.5

testi, composizione, 79, 80 (per dettatura), 78-80, 100 (poetici), 80-82, 100, 101, 107 (prosastici); pubblicazione, 84-89; revisione, 82, 83 (poetici), 83-85 (prosastici)

tipologie grafiche, capitale corsiva, 27, fig. 1.5, 32, fig. 1.6; capitale epigrafica, 138, 139; capitale libraria, 72, 133, fig. 3.8, 138, 139; italica, 196; *littera antiqua*, 123, 189; mer-

cantesca, 152; minuscola cancelleresca, 141, fig. 3.10, 146; minuscola carolina, 138, 139; semigotica, 146
titolo/i, 61 e n, 62, 87, 90, 104, 202, 206
torchio, 164, 167, 178, fig. 4.4, 182-184, 189, 193, 194, 201
Twitter, 237, 241

Venezia, 113, 127, 156, 159, 161, 175n, 176, 190, 195, 205-207, 209-211; carceri di, 152; chiesa di S. Agostino, 195; Mercerie, 202
vergelle, *vedi* carta
Virgilio, *Eneide*, 83, 146 e n, 194, 196n-200n
Vivarium, 135

web, 216, 217, 234n, 235
web 2.0, 236
WhatsApp, 237
Wikipedia, 214 e n, 220n, 229n, 236 e n, 237 e n
Windows, 234
Wood, lampada di, 147, fig. 3.12

xilografia, 126, 161-163, 174, 207, 209; carte da gioco (*naibi*), 162 e n; effigi devozionali, 161; libri-blocco (*block-books*), 162; stampe sciolte, 161, 162